

MAGY. AKADEMIA
KÖNYVTÁRA

AZ AESTHETIKA TÖRTÉNETE

IRTA

JÁNOSI BÉLA

A MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVKIADÓ VÁLLALATA

ÚJ FOLYAM, XLIX. KÖTET

1899—1901. CYCLUS

AZ AESTHETIKA TÖRTÉNETE

IRTA

JÁNOSI BÉLA

AZ 1901-DIK ÉVI ILLETMÉNY NEGYEDIK KÖTETE

AZ
AESTHETIKA TÖRTÉNETE

IRTA

JÁNOSI BÉLA

III.

BAUMGARTENTŐL NAPJAINKIG

BUDAPEST

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADEMIA KIADÁSA

1901

105604

MAGY. AKADEMIA
KÖNYVTÁRA



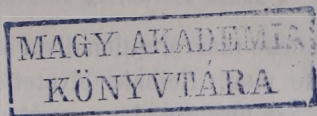
Hornyánszky Viktor csász. és kir. udv. könyvnyomdája.

TARTALOM.

	Lap
Az aesthetika kezdete Németországban	1
Az alapvetés	1
Az első aesthetika	17
A popularis philosophusok	32
Mendelssohn	32
Sulzer s a többi „elmélet-író“	54
Fordulat a műalkotások felé	75
Winckelmann és utódai	75
Lessing	100
A criticismus és aesthetikája	133
Kant	133
Az irodalmi virágzás költői és írói az aesthetikai elmélet terén	193
1. Herder	193
2. Hirt	216
3. Goethe	221
4. Schiller	237
5. Humboldt	270
6. Jean Paul	279
A metaphysikai aesthetika aranykora	289
A romantikus szellem térfoglalása	289
A főelméletek és aesthetikai rendszerek	310
1. Fichte	310
2. Schelling	324
3. Hegel	352
4. Herbart	391
Továbbfejlődés az aesthetikai idealismus irányában	406
1. Kantisták és Schellinghez közel állók	406
2. Schopenhauer	421
3. A hegeli iskola	433

	Lap
A formalismus rendszere. Zimmermann	449
Metaphysikai aesthetika Németországon kívül	461
1. Aesthetikai törekvések Magyarországon	461
2. A francia spiritualismus	480
3. Az olasz idealismus műelmélete	492
Az empirismus és positivismus aesthetikai vizsgálódásai .	499
1. Fejlődéstan és milieu-elmélet	499
2. Élettani, lélektani, kísérleti aesthetika	528
Újabb jelenségek a speculativ aesthetika terén	553
Jegyzetek	563
Névmutató	609
Tárgymutató	619

A NÉMET ELMÉLET KIFEJLŐDÉSE
A XVIII. SZÁZADBAN
ÉS A XIX. SZÁZAD AESTHETIKÁJA.



AZ AESTHETIKA KEZDETE NÉMETORSZÁGBAN.

AZ ALAPVETÉS.

LEIBNIZ BÖLCSESZETE. — A MONASOK. — A KÉPZETALKOTÁS. —
A TUDATTALAN KIS KÉPZETEK JELENTŐSÉGE. — HOMÁLYOS, ZAVAROS,
VILÁGOS MEGISMERÉS. — A SZÉP A TÖKÉLETESSÉGNEK, HARMONIÁNAK
ZAVAROS ÉSZREVÉTELE. — A VÁGYÓ TEHETSÉG. — ELŐÁLLÍTÁS,
UTÁNZÁS. — MŰVÉSZETI S TERMÉSZETI ALKOTÁS. — WOLFF REND-
SZERBE ÖNTI A LEIBNIZI ELMÉLETET.

Aránylag későn, a század derekán tűnik fel az
aesthetika Németországban, hogy itt csakhamar rend-
szeres bölcészeti tanná válják és kedvező viszonyok
közt gazdag fejlődésnek induljon. Ez a műelmélet,
bármennyire meglátszik rajta utóbb az angol és francia
vizsgálódás eredményeinek hatása, nagyjában s egészé-
ben fel Lessingig azon az alapon áll, melyet a XVII.
század tudományos életének egy kiváló alakja, Leibniz
adott a bölcészeti gondolkozásnak.

A nagy polyhistornak, Spinoza fiatalabb kortársá-
nak, genialis és merész hypothesisekben gazdag tana
a régi s új philosophiai rendszerek beható tanulmá-
nyáról s nyilvánvaló hatásáról tanuskodik, de e mellett
úgy a kicsiben, mint a nagyban egy mélyreható elmé-
nek lassanként megérlelődő határozott állásfoglalását
mutatja és folytonos tudományos viták és más elmé-
letekre vonatkozó bíráló észrevételek közt fejlett
egészében minden mástól különböző, egyéni, jellemzetes

alkotássá. Locke tanától rationalista ismerettani jellege különböztette meg. Leibniz elvetette a tabula rasa elméletét s azt hirdette, hogy tudásunk és cselekvésünk elvei a léleknek eredeti birtokához tartoznak s rejtve bennünk vannak, mint az érzet és rajz a márványtömbben. A tapasztalásból különös és egyéni igazságoknál egyebet nem nyerhetünk. A szükségszerű és örök igazságoknak egyedüli forrása az értelem. Spinozával irónkat a substantiák egyéni jellegét nyomatékkal kiemelő s az önálló egyedek végtelen számát elismerő pluralista felfogásán kívül, teleologikus elvei állították szembe. Descartes-nál szintén a mechanikus világfelfogás kizárólagosságán ütközött meg, de sarkalatos tételét a testi és szellemi elv, a kiterjedés és gondolkozás merő kettészakításáról, valamint a substantiáról való értelmezéseit is elvetette. A francia philosophus utódainak erőltetett magyarázatai a test és lélek kapcsolatáról s kölcsönhatásáról szintén nem elégitették ki.

Leibniz szerint az összes létezők alapjául anyagtalan, alaktalan, kiterjedés nélkül való s ezért osztatlan substantiák: a monadok szolgálnak. Ezek az elemek, mivel lényegük szerint erőegységek, nem lehetnek tétlenek, halottak. Szükségképen érvényesülniök kell s ezért hatásnak és tevékenységnek fészkei. Velök élet kerül az egész természetbe. Tevékenységük képzetalkotásban és vágyakozásban áll. E működések, ép úgy, mint az élet, nem a magas fejlettségű szellemiségek kiváltságai, hanem a legegyszerűbb monadokban is mindenütt feltalálhatók. Az összes létezők végtelen, közben sehol meg nem szakadó láncolatot alkotnak, a fajok közt nincsenek mély határárkok, vagy magas válaszfalak. Mind-

annyiban ugyanazon folyamatok mennek végbe és csak azért, mert a felsőbbekben a képzetalkotás tudatos gondolkozássá s a vágy akarattá növekszik, engedhető meg, hogy a „lélek“ elnevezést ezek számára foglaljuk le. Bár azonban a monasoknak közös tárgyuk, melyet valamennyien tükröztetnek, az universon, nincs kettő, mely ezt egyformán tükröztetné vissza. Miként egy város látképe különböző oldalról tekintve más és más, úgy az egy universon is számtalan eltérő képzetnek forrása. Ilyen egyéni álláspontból folyó sajátos képzettartalma miatt minden monas önálló és különálló, a többiektől különböző egyéniség, melynek teljesen hasonló párja nincs a világon.

Az aesthetikai fogalomkörrel való kapcsolatuk miatt minket ez elméletnek pszichologiai fejtegetései érdekelnek közelebbről. Lássuk egyrészt a képzetalkotásnak és megismerésnek, másrészt a vágnak és akaratnyilvánításnak módját és formáit.

Az egyszerű monasok képzetei Leibniz szerint homályosak, tudattalanok; elmosódottságuk, nagy tömegük állandó zürzavaros kábulatot eredményez. Az nálunk kivételes állapot, midőn ájuláskor vagy álmok nélkül való mély alváskor öntudatunk szünetel, lehet ehhez hasonlatos. A mint azonban az embernél ilyenkor sem áll meg, úgy náluk is szünet nélkül folyik a belső munka, a képzetalkotás. A substantia nem lehet soha tétlen, nem is semmisülhet meg, tehát még alvás vagy halál esetén sincs valamiféle képzetek nélkül. Locke helytelenül mondja, hogy a lélek néha nem gondolkodik. Csak, ha gondolkozás alatt kizárólag a képzeteknek világos, tudatos s ennél fogva az emlékezetben nyomot hagyó felmerülését

értenők, adhatnának neki igazat. A legegyszerűbb monasokéinál már az állatok képzei jóval tisztábbak. Az állat emlékezik és kezdetleges módon következtet is, a mennyiben (Leibniz csipős megjegyzése szerint: az empirista bölcészekhez hasonlóan,) egyes dolgoktól ugyanazt a hatást várja, melyet hasonló körülmények közt máskor már tapasztalt. Az ember aztán az ész segélyével tudatos, világos, megbízható ismeretekhez, a szükségszerű és örök igazságok belátásához emelkedik.

A tudattalan képzetek azonban még az eszes lényeknél is fontos szerepet játszanak. Az ember képzei közül csak a legtökéletesebbek érik el a tudatosság és észleges ismeret fokát, a többiek homályosak, tudattalanok maradnak. Érzékeink nemcsak azt fogják fel, a mit tényleg észreveszünk. Minden pillanatban tömérdek behatás történik ránk, a nélkül, hogy, akár mert a benyomások igen jelentéktelenek, akár mert igen nagy számuak és igen egyformák, figyelniük rájuk s tudomásul vennők őket. A malomban, vagy vizesés közelében lakó egy idő múlva nem hallja a zajt és zúgást, pedig fülét a hangok tömege most is ép úgy éri. Különben is egy nagy benyomásban, melyet tudomásul veszünk, mennyi parányi, a maga különállóságában felfoghatlan hatás lehet együtt! A parton állunk s hallgatjuk a tenger moráját. Ez a hang számtalan egyes hullámnak zajából szűrődött össze. De ki tudná ezeket az elemeket egyenként megkülönböztetni? A fény és szín észrevétele is sok apró és tudattalan benyomás összegéből áll. Fokozatosan erősödő hang, melyet eddig észre nem vettünk, miért lesz egyszerre tudatossá? Az a kis növekedés, mely most előbbi erejéhez járult,

bizonyára nem segítette volna hozzá, ha a lélekre már az előbbi, észrevétlenül maradt ingerek is nem hatottak volna. Egyidejűleg többféle nem is figyelhetünk s mialatt egy kimagasodó benyomás leköti érdeklődésünket, a külső hatások alapján sok más „kis“ képzet fészkelheti be, lophatja be magát lelkünkbe. Mindezekhez hozzájárulhatnak még régi, elmúlt gondolatainknak visszamaradt, elmosódott, halvány emlékei, melyek teljesen meg nem semmisülnek. Így lelkünk mélyén állandóan, de csendesen, zajtalanul s ezért észrevétlenül nagy, homályos képzet-tömeg hullámzik, melynek minden része él és titkos erőként hatva ránk, érvényesül.

A tudattalan világnak ilyen fölfedezése Leibniz leggeniálisabb és legtermékenyebb gondolatai közül való. Mint a physikus a parányok elméletét, úgy használja ő fel a kicsiny észrevehetetlen erőhatásoknak tanát mindenféle lelki tünemény és kosmologiai tény magyarázatára. Belőlük hozza le a substantiákban a múltnak a jelennel, a jelennek a jövővel való érintkezését és összeszövődését. Az egyéni különbséget ezeknek a titkon felgyülemelő hatásoknak tudja be s az egyén állandó jellemét is abból magyarázza, hogy az új és változó elemeken kívül mindig megmarad, mintegy törzsnek sok, a régebbi állapotnak nyomaiból. A test és lélek közt s általában az összes monasok közt eredettől fennálló harmonia is rajtuk nyúgszik. Azt is könnyen elgondolhatjuk, milyen befolyása lehet e titkos, csendes ingereknek a megszokás útján hajlamainkra és egész cselekvésünkre. Minden tett, a melyet megfontolás nélkül hajtunk végre, hatásuknak eredménye.

A megismerés terén a tudattalan kis képzetek az

alapot alkotják. Tudásunk birodalmában, mely a világosság különböző foka szerint három zónára oszlik, övék a legalsó, teljesen homályban levő. Az ide tartozó s a dolgok megkülönböztetésére s felismerésére nem elégséges képzetek (*obscurae*) felett vannak a tiszták (*clarae*), melyek már határozott ismereteket nyújtanak s ismét egészükben tisztákra, de részleteikben zavarosakra (*confusae*) és teljesen tisztákra, világosakra (*distinctae*) oszlanak. Azoknál az érzéki felfogás körében a fény a homálylyal érintkezik; látunk, tudunk már, de még zavarosan, mert a tisztán felfogott dolognak tulajdonságait nem ismerjük. A színeket, ízeket, illatokat, hőhatásokat különbözőknek érezzük, a nélkül, hogy a különbség mivoltáról s a benyomásban együtt érvényesülő hatásokról tudomásunk volna. Lám, a zöld színben a kéket és sárgát az érzék nem veszi észre. Ki is tudná a hatás minőségét szókkal szabatosan megjelölni? Ki mondhatja meg a vaknak, hogy milyen a piros szín? Hiszen az ép érzékűnek is csak akkor lesz igazi fogalma róla, ha látja, vagy régibb látásképzetekre emlékeztetik. Világos ellenben ismeretem, ha valami nemcsak egészében válik el tudatom előtt más képzetektől, de teljes tartalma szerint is részeivel és tulajdonságai-
val olyan áttekinthetően áll előttem, hogy róla szabatos meghatározást alkothatok.

Összes képzeleteink természetesen, bár mindig a fokaiknak megfelelő különböző tisztasággal, ugyanazt a nagyszerű képet, az universum végtelen változatosságát, egységét és tökéletességét tükrözik. Mert ez a világ, Leibniz szerint, bámulatosan tökéletes. A monasok közt egyenes kölcsönhatás és kívülről történő beavatkozás nélkül örök törvények szerint előre

megállapított összhang, rend és megegyezés honol. Mint egymástól külön s távol elhelyezett zenekarok, melyek nem hallhatják s láthatják egymást, hanem hangjegyeiket olvasva, külön a maguk részét adják, mégis olyan összevágóan játszhatnak, hogy az, a ki mindnyájokat együtt hallja, csodálatra méltó harmoniában gyönyörködik, így egyesülnek a világ összes substantiái egy nagyszerű, előre megállapított összhangba. Isten a legjobb tervet valósította meg, a legnagyobb különféleséget a legnagyobb renddel egyesítette, a tért s időt a legjobban felhasználta, a legnagyobb hatásokat a legegyszerűbb eszközökkel érte el s a teremtményeket a hatalomnak, tudásnak, boldogságnak és jóságnak őket megillető magas fokával ruházta fel. Ha a physikai és moralis rossz miatt, (melyet a világon tényleg tapasztalunk s melyet kikerülni nem lehetett, a nélkül, hogy más nagyobb rossz ne következett volna be,) nem is beszélünk abszolút tökéletességről, annyi kétségtelen, hogy ez a világ az összes lehetséges világok közt a legtökéletesebb, mert ha tökéletesebbé is lehetett volna, Isten föltétlenül akként valósította volna meg.

Ezt a tökéletességet azonban — így fejteget Leibniz tovább, — az egyes létezők csak annyiban ismerhetik meg, a mennyiben maguk is tökéletesek. Isten előtt, kinek mindenről világos ismerete van, nyilvánvaló minden tökély. Az ember értelmével, eszével világosan fog fel s a mennyire e képességei vezethetik, szintén belátja, megérti a tökéletességet, de már érzékiségével csak zavarosan közeledik hozzá s inkább csak érzi, sejti a dolgokon levő tökélyt és harmoniát. A mit értelmünkkel világosan ismerünk meg, az az igaz, a mit érzékeinkkel zavarosan raga-

gadunk ki belőle, az a szép. Az utóbbira példa a zene. E művészet szépsége a hangok megegyezésében s a hangzó testek bizonyos időközökben következő ütéseinek és rezgéseinek számarányaiban van. A gyönyör, melyet hallgatásakor érzünk, ezeknek észrevételén, tehát valami homályos számításon alapszik. Nincs ugyan tudomásunk róla, hogy ilyenkor tényleg a hangok arányait vizsgálgatnók, meg aztán a hangviszonyok rendkívüli bonyolultsága miatt nyilvánvaló lehetetlenség is, hogy ilyen számlálgatás útján velök tisztába jöhessünk, de ha eljárása nem is tudatos, a lélek titkon mégis csak végrehajtja a számítást s ha a hangok viszonyairól hallás közben világos fogalmat nem is szerezhethünk, de igenis lehet felőlük zavaros ismeretünk. Ez éppen az érzéki felfogásnak sajátos természete. A szépség nemcsak a zenében, hanem mindenütt valami tökéletességnek, rendnek, arálynak, összhangnak érzéki, tehát zavaros megismerése. A testek alakja és symmetriája is a tér- és számviszonyoknak tökéletlen belátásából ered, s a többi érzék kellemes érzékleteinek oka is csak ez, ha nem is olyan nyilvános és kézzel fogható a dolog, mint a látásnál és hallásnál.

Leibniz még mélyebbre is hatol s kimutatni igyekszik, miért tetszik az arányos, a szép. Minden gyönyör szerinte valami, akár önmagunkon, akár idegen dolgon feltalált tökéletességnek, vagy kiválóságnak észrevételéből ered. Az értelem minden nyilvánulása, az erény minden faja ép oly szükségszerűen tetszik, mint az ember, állat, sőt élettelen tárgy, festmény, vagy más műalkotás szépsége. A hősiességet még ellenségünkben, a szépséget még versenytársunkban is elismerjük, bár tudjuk, hogy ezek a tulajdonságok

ránk nézve hátrányosak, sőt veszedelmesek lehetnek. A hatásnak közvetlen erejét az okozza, hogy minden ilyen észrevételünk végeredményében gyarapodásunkra szolgál. A rajtunk kívül levő dolognak tökéletességét látván, bennünk is létrejön valami belőle, a minthogy kétségtelen, hogy a ki sokat érintkezik derék emberekkel és kiváló dolgokkal, maga is derekabbá lesz. A gyönyörnek ilyen általánosságban tartott határozmányai alá tartozik a tökéletességnek érzéki felfogásából származó is. Az ugyanis egyáltalában nem szükséges, hogy az illető kiválóságról mindig világos fogalmunk legyen. Akárhányszor nem tudunk számot adni róla, hogy mi az, a mi egy dologban tetszik, pedig ilyenkor is lappang benne valami, a mi előnyös számunkra. Így a zenében, a versek rhythmusában, a táncz szabályos mozgásaiban egyenletes, bár láthatatlan rend uralkodik, ez pedig lelkünknek javára válik. A hangszer húrjainak rezgése egyenletes mozgásba hozza a levegőt s ez a hallás útján bennünk megfelelő visszhangot ébresztve, életszellemeink mozgását szabályozza. Innen van, hogy a zene annyira alkalmas a lélek megindítására. A tapintás, izlés, szaglás benyomásainak kellemes volta szintén hasonló láthatatlan rendnek és tökéletességnek hatása lehet, melyet a természet azért rejtett a tárgyakba, hogy vele minket a fentartásunk végett szükségesre ingerljen. Ebből következik, hogy minden kellemes dologgal való kellő, mértékletes élés valóban hasznos. Ez a tökéletesség nem is egyéb, mint egész lényünk föllendülése. Ha a betegség mintegy leszállás az egészség alá, úgy a tökéletesség több az egészségnél, fölemelkedés az egészség rendes állapota fölé. A betegséget a ható erőnek megfogyatkozása, a tökéletességet

energiánk fokozása jellemzi. Már most világos, hogy valami annál magasabb és szabadabb, minél erősebb. Az erősnek hatása nagy területre, az egyedek tekintélyes számára terjed ki. A hol pedig, mint itt, egy uralkodik a sok fölött, egység, megegyezés, vagy összhangzás van a különféleségben s előáll a rend, melytől a szépség ered. Ha még hozzávesszük, hogy a szépség szeretetet ébreszt, ennél a gondolatlan-czolatnál fogva megértjük, hogyan függ össze a boldogság, gyönyör, szeretet, tökéletesség, lény, erő, szabadság, összhang, rend és szépség.

Ennyit mond Leibniz a szépről. Megjegyzéseinek jelentőségét abban kell keresnünk, hogy bennök az aesthetikai gyönyör az érzéki felfogáshoz kapcsoltnak tűnik fel s a szép határozottan elválik úgy a teljesen tudattalan képzetektől, mint az értelmi, logikai reflexiónak eredményétől. Leibniz ezzel egy nagy igazság elismertetésének tört utat. Az utána induló német bölcsesek a tudományban előforduló szépségről (mely még Crousaznál és Andrénál is a szépnak külön nyilvánulása,) csak nagy kivételesen, ha szót ejtenek. Fel Lessingig a szép a tökéletességnek zavaros észrevétele maradt s maga Kant, a criticismus megalapítója, is a legnagyobb határozottsággal hangoztatta, hogy a tiszta aesthetikai ítélet fogalmakon nem alapúlhat. Leibniz azonban a szép észrevételét csak a magas értelmi megismeréstől különítette el, egyébként a megismerés körében hagyta. Az aesthetikai ítélet nála ismeretitélet s tökéletlenebb, alantibb foku ugyan, de lényegére nézve a magas megismeréstől nem különbözik. Pedig a fentiekben volt egy megjegyzés, mely az izlés sajátos természetére fényt vethetett volna. Azt hallottuk ugyanis, hogy a formai meghatározott-

ság, mely a szépet alkotja, akként juthat tudomásunkra, hogy az érzék a harmonia jelenlétét a maga módja szerint zavarosan megismeri s egyúttal a lélek a ráhatás következtében támadó energianövekvést s a tökéletességben való gyarapodást, tehát saját subjectiv állapotának változását közvetlenül megérzi. A gyönyör és fájdalom alapján ítélő képességnek vizsgálatára, a gyönyörök áttekintésére s osztályozására itt alkalom nyílt volna. Csakhogy Leibniz bölcsészetében ilyen irányu fejtegetésekre nincs ok és kényszerítő szükség. A lelki képességeknek kéttagu (dichotomikus) felosztása, melyet követett, nem engedte, hogy az érzetet a megismeréstől és vágyódástól különböző lelki nyilvánulásnak tekintse. Az érzelmek nem alkotnak külön csoportot, hanem a megismerés köréhez tartoznak s csak úgy, mint alanti ismereteink, a „kis képzetek“ összeszővődéséből állanak elő. Az ízlés is megismerés (cognitio), csakhogy tökéletlen, zavaros megismerés, a szép megérzése pedig tudattalan számolás.

Ez álláspontnak az is következménye volt, hogy a szép megvalósulása: a művészet, mert csak a tökéletlen megismeréssel függött össze, az igazzal, a tudománynyal szemben alárendeltnek, kevésbbé fontosnak tűnt fel. Az aesthetika ellen lábra kapott kicsinylő fel fogás a későbbi elmélkedőknél innen merítette érveit. — Míg felfelé a logikai igazságtól élesen elvált most a szépség, az ugyanazon fokon, az érzékiség köréhez tartozó jelenségek közt már nem tűnt fel s nem is tűnhetett fel különbség. Mivel ez az elmélet az ízlés, szaglás, tapintás gyönyöreit szintén valami tökéletességnek érzéki feltünéséből magyarázza, a szépnek s az egyszerűen érzékileg kellemesnek határai összefolytak.

A lelki működés második fajáról, a vágyról s akaratról kell még futólag megemlékeznünk, hogy itt, ha lehet, a művészi alkotó képesség gyökereit fölfedhessük.

Leibniz szerint a vágy (appetition) legkezdetlegesebb alakjában ott rejlik minden monasban s a képzetek váltakozását szabályozza. Mint imént a homályos perceptiótól fokonkint haladva az értelmi megismerés magasságaiba jutottunk, úgy a törekvést is végig kísérhetjük első megmozdulásától, fejlődésének s főnyilvánulásainak fokain. Az egyszerű monasokban kizárólag a homályos appetitio működik, az állatoknál a tudattalan ösztönök járúlnak hozzájuk, az eszes lényeknél végre a tudatos akarat lép fel. A mint azonban az emberi megismerés körében az értelmi működés mellett az érzéki zavaros felfogásnak is szerep jutott, úgy a cselekvésben is a tudatos és világos értelmi indokok mellett a homályos tényezőknek egész szövevénye van együtt. A legalsó réteget az embernél is észrevehetetlen és öntudatlan ösztöneink, hajlamaink alkotják, melyek mint valami tökéletességnek, vagy tökéletlenségnek parányi titkos észrevételei nemcsak a gyönyörnek s fájdalomnak, de a hatásnak és cselekvésnek is elemei, feljebb a testnek tulajdonított zavaros hajlamok következnek, melyeknek jelenlétét és tárgyát ismerjük, de alakulását nem, ezek fölött állanak végre az értelmi belátástól függő szabad önelhatározásnak, az akaratnak tényei.

Hol keressük most a művészi alkotó vágyat és erőt? Mi része van a mű tervezésében és létrehozásában az ösztönnek, érzéki hajlamnak, tudatos akaratnak? Határozott feleletet ezekre a kérdésekre ne várjunk Leibniztől, ki a művészetekről, csak úgy,

mint a szépről, ritkán ejt szót. Előre annyit sejthetünk, hogy ha a szépet az érzéki észrevételben együtt működő tudattalan képzetek segélyével fogjuk fel, a művészi létrehozásnál, mint a tökéletességnek érzéki megjelenítésénél közreműködő lelki erőket szintén a tudatos és tudattalan világ érintkezési pontjai körül fogjuk feltalálni. Ennél többet nem is igen nyerünk nyilatkozatainak tekintetbe vétele után sem.

Az eszes lélek, mondja Leibniz, azon kívül, hogy tökéletesebben tükrözteti a teremtet világot s akarathatározásaiban észokokra is hallgat, istenhez való hasonlatosságánál fogva még azt a kiváltságot nyerte, hogy elé is tud valami olyant állítani, a mi, bár kicsiben, isten műveire hasonlít. Nemcsak álomban találunk ki fáradság nélkül, sőt akaratlanul dolgokat, mikén ébrenlétkor sokáig kellett volna gondolkoznunk, hanem önkéntes tetteinknél is alkotók vagyunk és fölfedezve a tudományokat, melyek alapján isten a dolgokat elrendezte, mérés és számlálás által abban a kis világban is, a hol tehetségeinket kifejthetjük, utánozzuk, a mit isten a nagyban teremtet. Ennyiben a magunk körében kis istenségek, isten képmásai vagyunk s az ő fényéből néhány sugarat nyertünk.

E szavak sok mindenre nézve kétségben hagynak. Kiemelkedik belőlük a teremtő erőnek s az istenhez való hasonlatosságnak hangoztatása, de már nem tudjuk, hogyan kell ezt a kijelentést megegyeztetnünk azzal a másikkal, hogy a művészeti alkotás isten alkotásainak utánzata? Eltérhet-e a művész a valóságnak követésétől, hozhat-e létre mást, különbet, jobbat, mint a milyen a példánykép, a világ, melynél isten maga sem tudott tökéletesebbet létrehozni? És ha csakugyan teremt és nem utánoz, a

mű megfogalmazása és belső megalakulása az álmok képek tudattalan szövődéséhez hasonlít-e inkább, vagy a tudatos szabad akarathoz, mely önkénytes tetteinket szüli? Mindezek függőben maradt kérdések, mikre az utódok különbözőképen kerestek kielégítő feleletet.

A természet művei különben több tekintetben messze fölötte állanak mindenek, a mit az ember létrehoz. Az isten kezéből kikerült legkisebb mechanizmus egy korlátolt szellemnek legnagyobb mesteralkotásához hasonlítva, óriási fokozati és fajbeli különbséget mutat. A természeti gép minden legkisebb részecskéjéig le élő szervezet marad, míg az ember alkotta gépnek (pl. egy sárgaréz-kerék fogainak) apró szétört részecskéi többé nyomait sem viselik a mesterségnek és előbbi rendeltetésüknek. A művész hiába törekszik művének azt a benső tökéletes egységet megadni, melyet a természet alkotásának a lélek szokott kölcsönözni. Minden élő testben egy uralkodó entelechia (lélek) lakik, s minden tagja más szintén élővel, növényivel és állattal van tele, melyek közül mindeniknek ismét külön entelechiája van, de a centralis léleknek egyenesen alárendelve. A mesterséges gép s az egyszerű lelketlen anyagtömeg sohasem alkothat ilyen igazi substantialis egységet és csak egy sereghez, nyájhoz vagy halastóhoz, rugókból és kerekekből összealkotott óraműhöz hasonlítható. Maga az emberi test is, ha a lélek elhagyta, nem valódi egység többé. E szavakban az egész világot étellel, mozgással, lélekkel teltnek tekintő philosophus kicsinylése nyilatkozik meg az ember alkotásaival szemben, melyek élettelenek és lélektelenek, s ha egyszer létrejöttek, mintegy megkövülve, megcsontosodva állanak az életnek egyébként folyton vál-

tozó, átalakuló fejlődési folyamatai közepette. Megjegyzései különben nagyon általánosak s nem is terjeszthetők ki minden művészetre. Leibniz, mint az óramű és gépkerék felhozásából látszik, első sorban nem is rájok, hanem a technikai mesterségek alkotásaira gondolt.

Ennek a philosophiának legnevesebb fejtegetője Wolff Keresztély hallei tanár. Ő nem követte ugyan a mestért mindenütt hiven hypothesisaiban és azzal például, hogy az egyszerű monasokat kivetköztette „lelki“ jellegükből s képzeteiket is elvonta tőlük, a harmonia praestabilitát pedig az egész mindenségre kiterjedő általános érvényétől megfosztva, kizárólag a test és lélek összefüggésének megmagyarázására szolgáló segédeszközzé tette, kétségtelenül kevés érzéket árult el az eredeti elméletnek egységes nagy alapvonalai iránt is, de azért a kijelölt irányban s a leibnizi gondolatkörben mozgott. Az volt törekvése, hogy ezt a tant kerekded egészsze, összevágó tételeknek áttekinthető sorozatává, határozott terminológiával bíró rendszerré tegye. Övé a kiépítés, tudományos megalapítás és német nyelvű iratai útján a népszerűsítés érdeme. A rendszerezéssel kétségtelenül hozzá is járult az aesthetikának, mint külön tudománynak kiválására. Ha a bölcsészeti gondolkozás az összes lehetségest felölelve, a leíró, tényeket felsoroló, historikus tudás helyett az okoknak kifürkészésére törekszik, minden, a miben egyszer „ratio“ van, ilyen pl. a törvénytán, az orvosi tudomány, a mesterség is, alkalmas tárgya lehet vizsgálódásainak. Van tehát philosophiai orvostudomány, van a jognak s mesterségeknek is philosophiája (Wolff az utóbbi alatt tisztán technologiai elméletet ért, melyet szoros

összeköttetésbe akar hozni a physikával). Épen így a szabad művészeteknek is lehet bölcsészeti alapon nyugvó elméletük, lehet bölcsészeti nyelvtan, szónoklattan, költészettan. Mindez írónknál csak épen oda van vetve, de így is életrevaló, termékeny csirának bizonyult, mely már a közel jövőben dúsan kihajtott. Ezzel szemben csekély értékű, a mit az aesthetikai fogalmak magyarázatát illetőleg nála találunk. A szépség, melyet az alsóbb rendű vágyó tehetség tárgyalása közben említ, szerinte is a dolgoknak olyan észrevehető tökéletessége, mely a szemlélőben gyönyört kelt, a tökéletesség pedig összhang a változatosságban, egység a különféleségben. Psychologiai fejtegetéseiben említést érdemel, hogy az alkotó képzeletről, mely az álmokképek létrehozásánál öntudatlanul működik s úgy itt, mint a művészetekben a képzetek szétbontása s új összetétele által sohasem látott, hallott dolgoknak ad életet, megemlékezik. Írónk a képzetek társulását is elkönyveli, s beszél az átvitt, symbolikus vagy hieroglyphikus kifejezési módokról, midőn bizonyos oknál és kapcsolatnál fogva egyik dolog, vagy képzet a másiknak jelzésére használtatik. Mindez alig néhány évvel Addison és Shaftesbury után figyelmet érdemel. Bodmerék s a német aesthetikusok e tekintetben tanultak tőle.

AZ ELSŐ „AESTHETIKA“.

BAUMGARTEN. — AZ ALSÓFOKU MEGISMERŐ TEHETSÉG ELEMZÉSE. — AZ AESTHETIKA KÉTFÉLE JELENTÉSE. — MIBEN ÁLL AZ ÉRZÉKI MEGISMERÉS TÖKÉLETESSÉGE? — A SZÉPSÉG. — AZ AESTHETIKAI BŐSÉG, NAGYSÁG, IGAZSÁG, TISZTASÁG, BIZONYOSSÁG ÉS ÉLETTELJES-SÉG. — A MŰVÉSZI TEHETSÉG ELEMZÉSE. — A KÖLTÉSZETRŐL. —
BAUMGARTEN ÉRDEMEI.

Az érzékiség terére, melyet Leibniz kihasított, idővel mindjobban ráirányult a figyelem. Szükségesnek mutatkozott, hogy az értelmi belátás magasságai alatt fekvő területek a vizsgálat körébe vonatván, a „tisztá, de zavaros“ felfogásnak sajátos természete, feltételei, törvényei megvilágíttassanak. Bilfinger tübingai tanár a legfőbb bölcsészeti kérdéseket érintő „Felvilágosításaiban“, a gondolkozás egészének épületében itt csakugyan feltűnő hiányt, hézagot lát s kifejezi óhaját, bárcsak valaki „az érzéki felfogás és képzelőtehetség logikáját“ kifejténé. A Leibniz-Wolff-féle tannak ez a jeles ismerője és fejtegetője tehát tudja, hogy az értelem codexét e téren nem lehet egyszerűen alkalmazni, mert az alsófoku megismerő képességeknek s ezek közt a phantasiának külön törvényei vannak, miket még ezután kell tisztába hozni. A feladat ilyen határozottsággal kitűzetvén, az érzékiségnek s benne a szépnek elmélete s a költészet és szónoklás philosophiája (melynek már Wolff kitűzte célját) nem váratott sokáig magára.

Az úttörő Baumgarten Sándor Gottlieb, Berlinben

1714-ben született, eleinte theológiára készült, később Wolff philosophiájának tanulmányozásába mélyedt s Halleban, majd oderai Frankfurtban a bölesészetnek tanára lett. 1762-ben halt meg. Iratai, (egyetemi előadásainak foglalatai,) a philosophia legkülönbözőbb kérdéseit felölelik s kiváló becsben állottak a kortársaknál s utódoknál. Metaphysikájáról még Kant is elismeréssel szól. Legnagyobb jelentőségű műve azonban „Aesthetikája“, melyben ez új név alatt a szépnék philosophiája, bár még tökéletlenül kifejtve, de körvonalalaiban eléggé meghatározottan fellép s az akkori philosophia egészébe szervesen beleilleszkedik.

Az emberi tudás és ismeret, mint láttuk, sötét mélységekből, a tudattalan, homályos képzetekből ered s a tiszta, de zavaros érzéleteken át fokozatosan emelkedik a magas fogalmi elvonásokhoz. Baumgarten szerint a világos ismeret küszöbéig alsóbb rendű képességeink vezetnek. Ezek az érzékek, az érzéki emlékezet, a képzelet, a költői tehetség, az érzéki ítélőtehetség, az izlés, az előrelátás, az analog esetek várása, mint a következtetésnek kezdetleges alakja s végre az érzéki megjelölő képesség. Mindezek, bár zavarosan, a dolgok mivoltát s összeköttetéseit tüntetik fel s „az észnek analagonját“ alkotják. Feljebb aztán a magasabb megismerő tehetségek, az értelem s az ész veszik át a vezérséget, hogy az analysis és elvonás, a fogalomalkotás, ítélés és következtetés útján teljesen világos ismereteket adjanak. Mind a kétféle megismerő tehetségnek sajátos szabályai vannak, melyeknek összfoglalata a gnoseologia, a gondolkozás tudománya. Ebből az értelem használatának szabályait régen megállapították, de még mindig hiányzik az alsófoku megisme-

résnek hasonló törvénykönyve. Baumgarten ezt akarja megalkotni. A logika mellé beilleszkedő tan az „Aesthetika,” melyet másként az alsófoku megismerő tehetség logikájának, a gratiák és műzsák philosophiájának, alsófoku ismerettannak, a szépen gondolkozás mesterségének, a szabad művészetek elméletének lehetne mondani.

Az új tudomány megjelölésére tehát név van elég. De vajjon ezek egyet jelentenek-e? Igen, ha az érzéki megismerést általában az aesthetikai szemlélettel azonosíthatnók s mindent, a mit érzékeink „zavarosan” tudomásunkra juttatnak, kizárólag csak szépsége, vagy rútsága szempontjából tekinthetnénk. Mivel azonban az aesthetikai ítélet az érzéki létezők bírálatának csak egyik, sajátságos módja s a szép-művészetek is csupán egy kis részt foglalhatnak el abból a hatalmas területből, a mely alsófoku lelki erőink tevékenysége számára nyitva van, világos, hogy az érzéki észrevétel s az alkotás elméletének sokkal szélesebb határokkal kell bírnia, mint a szép tudományának s a szabad művészetek elméletének. A fentiekben tehát voltaképen két különböző új tudomány határai folynak zavarosan össze. Egyik általában az alsófoku (érzéki) megismerés törvényeit keresi (ez körülbelől Kantnak későbbi transcendentális aesthetikája), a másik ezen belül a szépnék mibenlétét s nyilvánulásait tartja szemmel. Hogy Baumgarten az „általános” aesthetika gondolatával csakugyan foglalkozott, kitűnik egy nyilatkozatából, melyben e tudomány feladatául az alsófoku megismerő tehetségeknek s főleg az érzéki felfogásnak tökéletesítését tűzi ki s többi közt arra nézve is utasításokat vár tőle, hogyan kell helyesen megfigyelni?

E czélból az érzékszervek egészségtanának s a felfogás tökéletesítésére szolgáló physikai eszközök (távcső, nagyító üveg, hőmérő) használatára való utasításoknak is helyet kellene benne találnia s csak másodszorban következnenek aztán az ismeret élénk előadására rendelt művészetek, a költészet és szónoklás. Ezt a furcsa tervet azonban Baumgarten nem valósította meg soha. Későbbi nagy irata, az „Aesthetika,” bár ennek is azt tűzi ki feladatául, hogy az érzéki felfogás tökéletesítésére szolgáljon, már nem egyéb, mint a művészeteknek s ezek közül is csak a költészetnek és szónoklatnak philosophiai elmélete.

Hogy tisztába jöhessünk a baumgarteni új tudomány lényegével, mindenekelőtt azt kell kérdeznünk, mivel tehetjük tehát tökéletessé a megismerést? Nem azzal, hogy az észrevételt pontosabbá, a dolgokról nyert képet részletesebbé igyekszünk tenni, azzal sem, hogy fokonként nagyobb világosságot öntve el a képzeteken, az eddig zavarosan megismertet az értelmi belátás körébe emeljük. Baumgarten tudja, hogy az érzéki felfogás túlságos világossága árt a szép hatásának és Meier, az ő tanítványa s követője, fejtegeti, hogyan veszi el az üde, fiatal, rózsás arcz minden szépségét, ha nagyító üveg alatt a bőrnek durva, hegy-völgyes felületű szövetét s tisztátalan porusait megpillantjuk. Az értelmi megismeréshez való viszonyt illetőleg pedig igaz ugyan, hogy az érzéki, zavaros ismeret mintegy a hajnal derengése, mely az éjjel sötétjéből a nappali világosságba átvezet, s az is bizonyos, hogy az aesthetika a magasabb megismerés útját egyengeti, ennek anyagot nyújt, a felsőbb lelki erőket az alsóknak fejlesztésével javítja, a tudományos igazságok szép és vonzó előadására tesz képessé

s általában előlépcsője a logikának, de épen ilyen kétségtelen, hogy mihelyt a fogalmi megismerés útjára térünk, kiléptünk az aesthetika köréből. Az a tökéletesség, melyet érzékeink a maguk zavaros módjára nem tudnak felfogni s bemutatni, nem tartozik az aesthetikába, de az sem, melyet csak az értelem lát be. Baumgarten szerint „tökéletes“ általában mindaz, a miben a sok együtt egynek elégséges okát tartalmazza, a miben a sok egybehangzik, a különféle egyet alkot. Az ismeret tehát tökéletes, ha a sokról egységes áttekintést enged. Ezt elérhetjük fogalmi úton, az értelem segítségével, ha szétbontás, elemzés által betekintést nyerünk a dolgok összefüggésébe s azt is ki tudjuk mutatni, mivel járult egyik elem vagy rész az egységnek s összhangnak megalkotásához. Azonban az ilyen megismerés, mely a részletekig lehető világosságával messze felülmulja az érzékit, itt minket nem érdekel. A matematikai bizonyosság a megismerésnek kétségtelenül nagy tökéletessége, de nem tartozik az aesthetikára. Az érzéki felfogás, akármilyen tökéletes legyen is, közelebbi elemző vizsgálat és részletezés nélkül, nagyjában és egészében állítja eléink azt, a mit körébe von.

Midőn az érzéki felfogás tökéletességének feltételeit nyomozzuk, tudnunk kell, hogy Baumgarten meghatározása szerint voltaképen a szép mibenlétének felderítésén fáradozunk, melynek épen a tökéletesség és érzéki jelleg adja lényeges elemeit. A szépség ugyanis irónknál egyik helyen valami jelenségnek tökéletessége (perfectio phaenomenon), mely az izlés ítélete alá tartozik, másutt az érzéki megismerésnek tökéletessége.

Ezek a meghatározások ugyanazt a dolgot akarják jelenteni. Igaz, hogy az egyik a szépnek okát kint

az érzéki felfogás alá eső tárgyakon, a másik magában az érzéki felfogás természetében látszik keresni s ott valami objectiv tartalom, vagy minőség, melyet észreveszünk, itt pedig a megismerésnek minemősége tűnik fel szépnek, de a Leibniz-féle philosophia alapján nincs mélyreható különbség a két felfogás közt. Ha a kiterjedés csak képzet s a tér csak ideális létező, a testek pedig, eltekintve a monasoktól, melyekből állanak, realitás nélkül való gondolati dolgok, a szivárvány képéhez hasonlóan csak a nézőre nézve létező phänomenák, zavaros érzéki képzetek alkotásai, úgy az objectiv és subjectiv elemek: a tárgyak és gondolatok közt nem vonhatunk éles határvonalat. Maga a Monadologia írója, midőn a monasok tevékenységéről beszél, a bennök támadó képzeteket szereti ugyan a mindenség tükröződésének nevezni, de másrészt a substantiák egymásra való hatásának megtagadásával ezt a tükröződést tiszta spontan belső tevékenységként értelmezi s a monast mintegy „élő tükörnek tekinti, mely a képeket nem fogja fel, hanem előteremti“. Ezen határozatlanság jogosíthatta fel Baumgartent és Meiert, hogy az említett két meghatározást szinte egyjelentésűnek tekintve, egymás mellé állítsák. Ők maguk különben a subjectiv elemet jobban kiemelőhöz ragaszkodnak s a szépet a megismerés tökéletességében keresik, míg a későbbi iskola a másik értelmezés felé hajlik.

A szépség, mint az érzéki megismerés tökéletessége, már most az elemző vizsgálat előtt sok oknak együttes hatásából származó összetett minőségnek mutatkozik. A képzetek gazdagságának (bőségének), nagyságának, igazságának, tisztaságának, bizonyosságának és életteljességének mind része van benne.

A megismerés először is annál tökéletesebb, minél többet állít egyszerre elénk, minél nagyobb a részek, vagy elemek száma és különfélesége. Ebben áll az aesthetikai gazdagság. Forrása az anyag maga, de ahhoz, hogy az ebben rejlő bőséget kifejteni lehessen, a szellemnek is gazdagnak kell lennie. Száraz elme a leggazdagabb anyaggal szemben is tehetetlen, viszont a legjelesebb tehetség sem tud teremteni, ha a tárna, melybe hatolt, érzerekben szegény.

Második feltétel, hogy a választott tárgy nagy és fontos legyen. Az aesthetikai nagyság természetes, vagy morális. Az utóbbihoz tartozik a méltóságos, nemes, erkölcsös. Ezeknek ellentétei nagyfoku tökéletlenséget árúlnak el s ezért nagyság és szépség nélkül valók.

Következik az aesthetikai igazság. Ez nem esik össze a logikaival, a minthogy a kétféle megismerés horizontja és egész jelleme más. A logika a megismerés formalis tökéletességére törekszik s az igazság magas fokára hág, de cserében ezért elvont, általános, fakó fogalmakkal elégszik meg, míg az aesthetikai megismerés a concret jelenségek nagy tömegére támaszkodik, színes, egyéni képeket fog fel. Igaz, hogy ez az ismeret alant járó és korlátozott, de azért abban a körben, mely a homálylyal borított képzetek és az értelem világos látásával felfogott gondolatvilág közt fekszik, teljesen kielégítő. Itt az igazság kérdésében tisztára az érzéki ítélő tehetség: az ész analogonja dönt. Minden, a mi érzéki felfogásunk előtt valóságosnak, vagy, mivel ellenmondás nincs benne, lehetségesnek tűnik fel, aesthetikailag igaz, bármiként ítéljen is felőle a magasabb megismerés. A költő joggal mondja, hogy a hajnal a hullámokból

kel ki s a nap a tengerbe hanyatlik alá, mert a szem ezt így látja. Nem kell azért azon fennakadnunk, hogy mit szól hozzá az értelem? Mivel pedig sokszor ismereteinknek bizonyosságát alsóbb fokú képességeinkkel nem is ellenőrizhetjük, meg kell elégednünk az igazságnak színével, látszatával, az aesthetikai valószínűséggel. A szépnek valószínűnek kell lennie, a valószínűtlen rút.

Így nagyban kitágúlnak az aesthetikai igazságnak határai. Közéjük esnek először is a valóban meglevő és megtörtént dolgok, melyeknek már azért is megvan a maguk valószínűsége. A művészi ábrázolás kiválóan innen merit. Ezért mondja Baumgarten, hogy utánozni kell a természetet. Ez azonban nem kivételt nem tűrő, általános szabály. A művésznek el is szabad térnie a tényleges valóságtól, olyant alkotva, a mi nincs ugyan sehol és nem is történt meg soha, de érzéki fogalmainknak nem mond ellent s ezért felfogásunk szerint meglehetne, vagy megtörténhetett volna. Vannak esetek, mikor a valóságtól való eltérés egyenesen kötelesség, például, ha egy hiányos történeti kép kiegészítésre szorúl, vagy a nem eléggé nemes és egységes dolog egyes vonások elhagyásával nagyobbá, egységesebbé tehető. Az ilyen változtatástól egy fokkal távolabb van a heterokosmikus költés, az utopiák, chimaerák, álomlátások világa, melybe a természetben képzelhetetlen, az érzékek ítélete előtt meg nem álló tartozik. Baumgarten még itt is engedményeket tesz és olyasmit is elfogad, a mi itt a világon ugyan nagyon is nyilvánvaló lehetség, de más viszonyok közt nem volna az. Képzeletünk ilyenkor a minket körülvevő valóságot elhagyva, mintegy külön világba emelkedik, hol a dolgoknak

mások összeköttetések. A mi aztán ezeknek megfelelően, ebben a légkörben, bár a mi világunk rendjével ellenkezik, valószínű. Mihelyt az állatok eszes voltát előfeltételként elfogadtuk, az, hogy beszélnek, nem képtelenség többé. Megjegyzendő különben, hogy a valósághoz közelebb álló mégis valószínűbb. A beszélő állatok hihetőbbek, mint a beszélő fák.

Hogy írunk, ki a világot Leibnizzal legjobbnak tartja, az ettől való eltérésekért elvből nem lelkesülhet, elgondolható. De azért elég szabadelvű arra, hogy a heterokosmikus költeményeknek s a hagyományos költői monda- és mesevilág, így a görög-római mythologia használatának, bár kivételesen, teret engedjen. Föltétlenül csak azt veti el, a mi önmagának ellentmond.

De haladjunk tovább a szép elemzésében. Ismereteink akkor is szépek, ha aesthetikai fényök van. Ehhez megkivántatik, hogy a szók és fogalmak egymástól megkülönböztethetők s egyszersmind élénkek legyenek, vagyis a tisztaság a képzetek gazdagságával párosuljon. A fény nagy szépség, míg ellentéte, az aesthetikai homály és sötétség, nagy hiba. Épen nem szükséges azonban, hogy egy műnek minden részlete fényes, ragyogó legyen. Ellenkezőleg, miként a festészetben sötétebb és világosabb színek, fény és árny állanak egymás mellett, úgy a költészetben is az egésznek szépsége s a főalakok s legfontosabb dolgok kellő kiemelése kedvéért néha árnyékban kell hagyni egyet-mást. A felvilágosító bizonyíték, a concretnek használata az abstract, az alanti fajké a magas nem-fogalmak helyett, a gondolat és szóalakzatok s ezekben mindenütt az új és meglepő rendkívül hatásos eszközök az élénkség előidézésére.

Utolsó követelmények az aesthetikai bizonyosság

és életteljesség. A gondolatok akkor bizonyosak, ha nagy valószínűségük folytán meggyőződést kelteni alkalmasok. Életteljesek pedig, ha nemcsak megismerő képességeinket foglalkoztatják, de megindító vagy pathetikus voltuknál fogva vágyainkat és indulatainkat is felköltik. E czélból egyrészt annyira élénkeknek kell lenniök, hogy a dolgot mintegy valóban érezzük, jelenlevőnek képzeljük, másrészt megindító, pathetikus erővel kell birniök. A tárgyon a tökéletességnek, szépségnek, jóságnak, nagyságnak és nemességnek, ha utálat keltése szándékoltatnék, a rütságnak, tökéletlenségnek, rosszaságnak lehetőleg élénken kell tükröznie. A csodálatos és új, valamint az alakzatok: a megszólítás, a személyek beszéltetése, a felkiáltás, a félbeszakítás, a nagyítás szintén hathatós eszközök arra, hogy a gondolatokat tüzesekké, gyújtókká tegyük. Az életteljesnek ellentéte a közömbös, bágyadt, halott ismerés, a hideg *speculatio* és elmélkedés. Íme Baumgarten vezetésével a kitűzött tételt megoldottuk. Az érzéki megismerés akkor tökéletes, ha a felsorolt követelményeknek megfelelő. Ezekről függ a szépség.

Művéből még csak a művészi tehetségnek lélektanát illetőleg nyerünk felvilágosítást. A művésznek, vagy aesthetikusnak szerinte mindenekelőtt képzeletre van szüksége. Ez a különböző képzetek részeiből új egységeket alkot, s a szerint, a mint helyesen vagy helytelenül jár el, szép költött dolgokat, vagy agyrémeket, chimaerákat teremt. Azonban ez a képesség nem uralkodhatik túlságos mértékben, hanem harmonikus módon illeszkedik bele a többiek közé, mert az aesthetikai alkotás a lélek összes alsóbb erőinek arányos fejlettségét követeli meg. Ez eddig teljesen megfelel annak az álláspontnak, mely a szépet

az érzéki ismeretre, az alsófoku lelki erők tevékenységére szorította. A továbbiakban azonban következtelenséget veszünk észre, midőn az érzékiségben együtt működő képességeket a szépnek létrehozására elégteleneknek nyilvánítja, az „ész analogon“-ját a magasabb szellemi erők gyámkodása alá rendeli s az értelemnek s észnek e körben is bizonyos jelentőséget tulajdonít. Az alsóbb erők közt levő kíváncsi összhang szerint gyakran csak az utóbbiaknak vezetésével, mérséklő közreműködésével létesülhet. (Meier meg az érzéki megismerő képességeket épen a lélek csöcselékének nevezi, melyeket erős kézzel az értelemnek kell korlátok közé szorítani.) A megismerésnél közreműködő ilyen intellectualis erőket a léleknek bizonyos nagysága egészíti ki, mely a művészt magasabbra, az igazi nagyság nyilvánulásai felé vonja.

Ezeket a veleszületett képességeket végre kellő tanulmánynyal, többi közt az aesthetikai szabályok megfigyelésével és gyakorlással kell kiművelni. A mű megfogalmazásánál az összes erőket nagy tevékenységre sarkaló felhevülésnek s elragadtatásnak fontos szerep jut. Tűznek, lelkesültségnek kell ilyenkor áthatni a lelket, miközben a test nedvei is erős mozgásba és keringésbe jönnek. A kettő közt fennálló szoros összefüggésnél fogva a testre ható külső körülmények is elősegíthetik, (különben a lelkesültségre hajlandó egyéneknek) a léleknek ezt az exaltált állapotát. Heves mozgás, lovaglás (innen származhatott a pegasus mondája), séta az erdőben (ezért a Helikon és Parnassus a költők hazája), a bor élvezete s a szerelem sokszor forrása a költői elragadtatásnak. Az értelemnek józan, mérlegelő munkája aztán részletes kidolgozásnál következik.

Baumgarten műve töredék. Már fentebb az életteljességre vonatkozó ismertetést is csak tanítványának, Meiernek munkája alapján állíthattuk össze, az alkalmazott gyakorlati részt pedig, melyben a művészetek általános elméletére került volna a sor, Meiernél is hiába keressük. E hiányt némi részben pótolja ironiknak fiatalkori művecskéje a költészetről, melyből e művészetről adott meghatározása hiressé lett.

A szókkal, mondja itt, vagy elvont fogalmakat, vagy érzéki dolgokat jelölünk. Az első a tudománynak, az utóbbi a költészetnek eljárási módja. A költészet érzéki beszéd, melynek tárgyaúl, a világosnak kizárásával, a homályos és tiszta megismerés anyaga szolgál. Az érzéki beszéd azonban a költőnél tökéletes, azaz lehetőleg határozott és szemléletes legyen, miért is a tiszta képzetek, melyek a dolgokat egymástól megkülönböztetik s a tulajdonságoknak nagy számáról tudósítanak, költőibbek a homályosoknál, ellenben az értelmi megismerés világos fogalmai, mert elvontak és szemléletesség nélkül valók, teljesen kívül esnek a költészet határain s a költőt egyáltalán nem érdeklik. A költemény tökéletességét emeli a jó hangzás, a verses forma, a gondolatoknak megfelelő, ékes, élénk beszéd, a képek, hasonlatok használata, az érzelmeknek és indulatoknak felköltésében nyilvánuló erő. Az utóbbit illetőleg érzékeink felfogása messze fölülmúlja a képzeleti dolgokat, melyek szintén érzéki eredetűek, de kevésbbé tiszták és hatásosak, következőleg kevésbbé költőiek is egyúttal. Ez a csodásnak használata ellen szól. A művésznek feladata a természet utánzása, már pedig a természetben nincsenek csodák.

Baumgarten munkássága, melyet időrendileg csak Gottschednek s a schweiziaknak rendszertelen kísérletei előztek meg, a német aesthetika terén kétségtelenül úttörő. Hogyan áll azonban a dolog, ha a külföld vívmányait e téren figyelembe vesszük? Láttuk, hogy Angliában s Franciaországban a szépnek s művészeteknek kérdéseivel, bölcsészeti érdeklődésből, már ő előtte a jeles elméknek egész sora foglalkozott s nemcsak Shaftesbury, az aesthetikai reflexio genialis megindítója, de Crousaz, Hutcheson, André, Dubos, Batteux, Harris s mások is többé-kevésbbé rendszeres kísérleteket tettek arra nézve, hogy az ízlés ítéleteinek biztos alapjait kinyomozzák s e törekvések eredményeit sem kicsinyelhetjük. Az „egység a különféleségben“ elvet, melyet Baumgarten a szép magyarázatában felhasznál, ők már unos-untig hangoztatták, a szép egyéb okait is szellemesen fejtegették, a művészetekkel pedig sokkal behatóbban foglalkoztak, mint a mi elmélkedőnk, kinek honfitársai és követői később nem egyszer épen a korábbi külföldi irodalomban keresték az útbaigazítást, melyet mesterröknél nem találtak. Nem úgy tűnik-e fel ezek után a dolog, mintha Baumgarten a tudománynak, mely már élt és virágzott, egyszerűen nevet adott volna s így nem „atyja“ (a mint a közfelfogás hirdeti), hanem csak „keresztatyja“ az aesthetikának?

Bár azonban írónk nem a legelső aesthetikai elmélkedő s nem is nyújtja mindenben a legjobbat s legteljesebbet, ha elődeihez hasonlítjuk, — fellépése mégis alapvető jelentőségű általában e tudomány történetében, mert a terület kihasításával, az új tan rendszeres megalapításával s a bölcsészet egészébe való beillesztésével, valamint az ízlésnek az ítélet

más fajaitól való elválasztásával a további fejlődés messze távlatát nyitotta meg. Philosophiai reflexiót másoknál is találtunk, de az ízlés elmélete most lett bölcsészeti tudománynya s a bölcsészet egészének fontos kiegészítőjévé. Azt a helyet, mely ezen első térfoglalásakor az ismerettanban a logika mellett neki jutott, idővel mással fogja felcserélni, de ezentúl az aesthetika tudomány s a nagy philosophiai rendszerek lényeges kiegészítő része marad. Az aesthetikai ítélet is Baumgartennél, igaz, hogy Leibniz útmutatása szerint, végleg elvált a moralistól és logikaitól, melyekkel elébb rendesen érintkezett. A szép most felszabadul a jónak s igaznak, a művészet az erkölcsiségnek s tudománynak analogiája alól és az érzékileg felfogott, s a magas, csak világos megismerés útján felfogható tökéletesség (a jó, hasznos és czélszerű) közé válaszfalak emelkednek. Azzal a kijelentésével, hogy a szép, mint az aesthetikai ítélet tárgya, nem függ a moralis becsléstől s a rossz aesthetikailag szépen, a jó rútul gondolható, elszakadtak a fonalak, melyek a két területet egymáshoz fűzték s a szabatos meghatározást s elkülönítést megnehezítették.

Ezekben az általános és jelentős vívmányokban kell Baumgartennek érdemeit keresnünk. Maga a mű, melyben az új tudomány először testet öltött, sok tekintetben fogyatékos. Alapjául a leibnizi bölcsészet pszichologiai elvei szolgálnak, de ezek inkább csak vázat, kereteket adnak, melyekbe írónknál sok olyan illeszkedik bele, a mi szervesen nem folyt az elvekből. Nem alaptalan tehát az a vád, hogy a philosophiai elem „inkább csak szegély, mely a hagyományos rhetorika és poetika ócska, viseltes ruhájára van varrva.” Mestere álláspontjának egyoldalúsága a tanít-

vány elméletében is jelentkezik. Az aesthetikai ítéletet Baumgarten is kizárólag megismerésre vezeti vissza. A tudományos megismeréssel szemben az érzéki (s ebben az aesthetikai), nála is tökéletlen s alárendelt jelentőségű. A zavaros felfogás nála is előlépcsője a világosnak s egész jogosultsága csak azon nyugszik, hogy az ember, ez a véges lény csak a fontosabb kérdéseknél törekszik igazi tudományos megismerésre, egyebekben ennek tökéletlenebb pótlékával is megelégszik, főleg azért, mert sokban világos belátásához jutni egyáltalában lehetetlen. Baumgarten aesthetikája egyszersmint hézagos is. Ő tudja, hogy elveiből az összes művészetek szabályainak kell folyni, de ezeknek kifejtésével nem törődik. A költészet teljes érdeklődését lekötötte. Fiatalabb korában maga is írt verseket, első fejtegetései a költészetről szólnak s ezzel a művészettel s a szónoklással végig előszerezetettel foglalkozott, a többiek iránt nem volt érzéke. A szobrászatot s zenét alig említi s ha az aesthetikában a fény és árny, meg a színezés fejtegetésétől s első művében a költészet s festészet rövid egybevetésétől eltekintünk, a képzőművészetek általában figyelem nélkül maradtak. Igaz, hogy műve csonka, de azt, hogy ha teljes volna is, hiába keresnők benne a művészetek elméletét, mutatja a tanítvány Meier, ki az elméleti rész befejeztével a még hátralevő tenni-valókra programmot készít, de szintén nem helyez a poetika s retorika elméleténél egyebet kilátásba. A képzőművészeteknek elhanyagolása Baumgarten követőinél is úgyszólván hagyományos szokás maradt fel Winckelmann és Lessing felléptéig. A zenének még tovább kellett várnia, míg hivatott fejtegetőre talált.

A POPULARIS PHILOSOPHUSOK.

MENDELSSOHN.

A POPULARIS PHILOSOPHIA. — MENDELSSOHN A TAPASZTALÁS JELENTŐSÉGÉRŐL. — AZ ÉRZELMEK. — A SZÉPSÉG ÉS TÖKÉLETESSEG. — AZ ÉRZÉKI ÉLVEZET MAGYARÁZATA. — A RÚT ÉS FÁJDALMAT KELTŐ MIÉRT TETSIK? — A VEGYES ÉRZELMEK ELMÉLETE. — A FENSÉGES, A NAIV ÉS A BÁJOS. — AZ ÉRZÉS A LÉLEKNEK A MEGISMERÉSTŐL ÉS VÁGYÓDÁSTÓL KÜLÖNBÖZŐ ÖNÁLLÓ NYILVÁNULÁSA. — A MŰVESZETEKRŐL. — FELOSZTÁSUK. — RÉSZLETESEBB MEGJEGYZÉSEK.

A XVIII. század közepe felé Németországon élénk szellemi munkásság indul meg. A felvilágosodás küzdelmei most kezdik itt szélesebb körökben hullámmásban hozni a lelkeket s az új eszmék hatása mutatkozik a vallási, erkölcsi, politikai, társadalmi, neveléstani és tudományos irodalomban. Itt-ott kedvező viszonyok közt hamar utat tör a szabadabb felfogás. Nagy Frigyes, a sanssoucii philosophus, maga is a vélemény szabadságának híve, Voltairet udvarába hívta s biztatta, „hogyan a nagy harczot, melyet Bayle megkezdett s néhány angol folytatott“, fejezze be. Ugyancsak alatta Wolff, kinek nem egészen másfél évtized előtt, állítólagos vallásellenes tanai miatt, Hallet halálos fenyegetések elől futva kellett elhagynia, diadalmasan tért vissza tanszékére s művei, melyeknek terjesztőit akkor kényszermunkával fenyegette a királyi parancs, most a királynak becsülését szerezték meg számára. Általában azonban a dolog nehezen haladt előre,

elkeseredett harczok folytak az egész századon keresztül és sokszor börtönök és államfogházak hallgattatták el az új szellem makacs és lármás hirdetőit. Még Lessingnek éles támadásokban volt része és Kant királyi intésre egyideig hallgatni volt kénytelen.

A most támadt gazdag, vitázó, fejtegető irodalomnak megvannak a maga szembetünő közös jellemvonásai.

A német bölcsészet előtt, mely eddig meglehetősen izolálva fejlődött, megnyílt a nyugati nagy nemzetek szellemi kincs- és fegyvertára. Kivált Lockenak tanulmánya messzire elterjedt. Mellette az angol és skót moralphilosophusok, physiologusok, a francia deisták, szabad gondolkozók tanai mindenütt ismeretesekek s a pártállás szerint kemény bírálatban részesülnek, vagy elfogadást nyernek és jól-rosszul beleilleszkednek a divatos hazai elmélet anyagába és formái közé.

A támadók sem tudják magukat mindig kivonni a hatalmas külföldi eszmeáramlat hatása alól s többé-kevésbbé lényeges elveket, vagy a módszerre tartozó tanulságokat gyakran fogadnak el a megbírált ellenségtől. Minél ritkább az erős egyéniség s a philosophiai meggyőződés, annál inkább szaporodnak az összeállítók, combinálók. Thomasiustól, „az eklekticismus atyjától“ kezdve a philosophusok, akár összefüggő rendszer felállításán fáradoznak, akár rendszertelenek, valamennyien gyűjtenek, egyeztetnek. Az a kijelentés, melyet egyikök tett, hogy minden tanban van valami igaz és egyik sem tartalmazza a teljes igazságot, úgy látszik, az általános meggyőződést fejezte ki. Az elmélkedés alapjául rendesen a Leibniz-Wolff tana szolgált, de gyakran aristotelesi és des-

cartesi elemekkel át- meg átszöve, sőt az angol empirismus eredményeivel tarkázva. A tapasztalás jelentősége mindjobban kidomborodik. Tschirnhausen rationalista álláspontja mellett a tapasztalásból indul ki, Thomasius az erkölctant psychológiára alapítja, Hollmann, egyébként Locke czáfolója, az érzékekből eredteti összes eszméinket. Herz a megfigyelő módszert alkalmazza a lélektanban. Tetens hypothesisek és fogalmi speculatiók helyett megfigyeléseket kíván az észkövetkeztetések alapjául. Reimarus szerint a következtetésekből felrakott épületek üresek, tapasztalás nélkül. Feder, Meiners, Rüdiger határozott empirismust hirdetnek, Irwing és Lossius pedig a szélső sensualistikus és materialistikus álláspontnak képviselői. A tapasztalati lélektan nagy lendületet nyert s az associatio-elmélet összes physiologiai folyományaival hódít.

A kor bölcselkedésének legfőbb alapja már nem az abstract ész, hanem a józan, egészséges emberi értelem. Mióta Thomasius a skótokat követve, elvből lemondott olyan bonyolódott feladatok vizsgálásáról, melyek aprólékos finom elvonásokat követelnek s kinyilvánította, hogy olyasmire kíván szorítkozni, a minek igazságát egy kevés figyelemmel mindenki magában érzi, a common sense, a magukban bizonyos (self-evident) igazságoknak forrásául szolgáló közérzék nagy hódításokat tett a gondolkozás terén. Sulzer, Mendelssohn, Lossius, Tiedemann és mások jórészen rá alapítják elmélkedésüket s meg vannak győződve megbízhatóságáról s eredményeinek általános érvényéről. Eberhard különbséget tesz a „közön-séges“ és az „egészséges“ emberi értelem közt. Az, szerinte a külső észrevétel képessége, a mely kiképzés és utángondolás, mesterséges kísérlet és meg-

figyelés nélkül szerzi ismereteit, míg ez a megismerés tagadhatatlan alapelveit s a közvetlen belső tapasztalatokat tartalmazza s az érzékfölöttinek kivételével, mélynél a speculatiót és észismeretet tekintí egyedüli illetékes forumnak, a tudás egész körére kétségtelen érvényességgel bír. Mendelssohn az egészséges értelemnek hozzájárulását, vagy tiltakozását az igazság és tévedés legfőbb ismertető jelének tartja s gondosan figyel arra, nehogy speculativ tételei a természetes emberi értelem ítélőszéke előtt valószínűtlennek bizonyuljanak. Minden philosophia többé-kevésbé „egészséges emberi értelem“ volt most (Goethe) s vele szemben a tudományos philosophiai elmélet, mely haszontalannak látszott s homályosságánál fogva sem számíthatott a tömeg érdeklődésére, hátraszorúltni volt kénytelen. A gondolkozás ilyen irányulásának megvoltak előnyei és hátrányai. A kor műveltségének emelése, a tudományos kérdések iránt való érdeklődés felköltése s általánossá tétele javára kell hogy irassanak, ellenben új, eredeti szempontoknak teljes hiánya, az elmélet elsekélyedése s bizonyos felületes műkedvelősködés térfoglalása már a szembe-tűnő gyengeség jelei.

A tudományos tárgyalás módján, az előadás külső formáján is feltűnő változást állapíthatunk meg. Mert a felvilágosodás irodalma szélesebb rétegekre kívánt hatni, általánosan érthető, népszerű előadásra kellett törekednie. A tudomány most úgyszólván az iskola falai közül az életbe lépett, nem latin, hanem német nyelven szólalt meg, gyakran teljesen lemondott a nehézkes, száraz formáról, a szigorú rendszeresség követelményeiről s lehetőleg mellőzte a bölcsészeti terminologia használatát, mely a beavatatlant érthe-

tetlen, idegen világba kényszerítette volna, hol eligazodnia nem könnyen lehetett. Szellemes, értelmes, könnyed elmélkedés, folyékony, majd egyszerű, világos, majd szép, színes, lendületes nyelvezet terjed. A népszerűsítők mintegy lefordították, átírták, a közfelfogáshoz alkalmazták az iskola tanait s így közkinccsé s a nagy átalakulás hatalmas tényezőivé tették.

A bölcsélet iránt általánosságban felébredt élénk érdeklődés a csak elébb megindult aesthetikai elméletnek is hasznára vált. Sokat a popularis philosophusok közül az alsófoku megismerés kérdése és a szépnek problémája is kiválóan érdekelt, annyival inkább, mert az angol irodalomban az idevágó éles elméjű fejtegetéseknek egész sorozata állott előttük. Ezeknek eredményét megismertetni, vizsgálat alá vonni, s esetleg a baumgarteni állásponttal megegyeztetni, mintegy magától kinálkozó feladat volt. A most kifejlő aesthetikai munkásságban résztvevők legtöbbször egyenesen arra törekszenek, hogy a kint talált gazdag anyagot, a mennyiben felhasználható s a német aesthetika keretében helyet találhat, ide áthozzák s beolvaszszák, sokszor csak beilleszszék. Mások, bár szintén sűrű oldaltekinteteket vetnek a külföldi tudományos elméletre s egyáltalán nem zárkoznak el felhasználása elől, mégis első sorban a baumgarteni tan népszerűsítésén s további kifejtésén fáradoznak. Az aesthetika merev paragraphus-lánczolatai feloldódnak s a nehézkes formulák lehámlanak a csirázásra képes magról. Az elmélet így hozzáférhetővé lesz, elterjed s a köztudatba megy át. Az eddigi tan azonban hézagos is volt és több oldalról kiegészítésre is szorult. Az aesthetikai főfogalmak sem

voltak kellőleg tisztába hozva, a művészetekre való alkalmazás pedig úgyszólván teljesen hiányzott. Most a hézagok betöltésére, az eddig nagyjában odavetettnek részletes kidolgozására kerül a sor. Kivált azoknak száma szaporodik, kik a szépről, az ízlésről s a művészetekről szóló, rövidesen kifejtett, általános alapra a két széptudománynak, a költészetnek és szónoklásnak részletes elméletét építik fel, míg a képzőművészetekre még mindig kevéssé fordul a figyelem.

Ez a számbelileg meglepően gazdag munkásság, mint látni fogjuk, eredményeit illetőleg sem értéktelen, de inkább részletmunka-számba megy s minden nagy jellemvonás, eredeti felfogás nélkül való. A térnek legkiválóbb művelői: egy Mendelssohn, Sulzer sem emelkedtek igazi önállóságra, új szempontokhoz. Sokat helyesebben irtak körül s az aesthetikai reflexio elterjesztésében s mélyítésében kiváló érdemeketszereztek ugyan, de az úttörők csapásán haladtak tovább s az idegen műelmélet másirányu törekvéseinek láttára sem tértek le róla.

Az aesthetika terére is ügyet vető popularis philosophiának egyik legkiválóbb s legértelmesebb képviselője, Mendelssohn Mózes, 1729-ben Dessauban született. Egy szegény zsidó tanítónak gyermeke volt s az élet nyomasztó gondjaival küzdve végezte tanulmányait. Eleinte mintházi nevelő, később mint könyvelő kereste kenyerét, végre gyárvezető lett. Nagy jelentőségű volt rá nézve Lessinggel való megismerkedése, mely igazi, benső barátsággá fejlett. Irodalmi és aesthetikai tárgyokról folytatott levelezésük Lessing haláláig tartott, kit barátja 1786-ban követett.

Mendelssohn a Leibniz és Wolff iskolájába járt s

bár ennek szelleméhez és alapelveihez még idős korában is, mikor maga körül új eszméket s irányokat látott uralomra jutni, nagyjában hű maradt, gonddal tanulmányozott mindent, a mihez hozzájutott, folyton olvasott, elmélkedett s kibővítette, tovább fejlesztette, mélyítette az aesthetikai reflexiót. Korán megismerkedett Spinoza, Locke, az aesthetikai irodalomból pedig Shaftesbury, majd Burke, Dubos, Batteux, Diderot, Rousseau műveivel s ezek befolytak saját gondolkozására s őt szélesebb látókörhöz segítették. Irataiban a külföldi, főleg angol vizsgálódás eredményeit hasznára kezdi fordítani s a tudományos s aesthetikai vizsgálódás terén fontosnak ismeri el a tapasztalást, melyet Baumgartenék következetesen elhanyagoltak. Ne higgye senki, — így szól Meier művének bírálatában — hogy a lélek alsó erőinek vizsgálata elég a szépművészetre és széptudományra alkalmazható eredmények kifejtéséhez. Ezt a fonalat követve nem jutunk messzire. A mint a bölcs nem találhatja ki a természet jelenségeit a priori következtetések útján a tapasztalás példái nélkül, ép oly kevéssé boldogulunk a szép világának jelenségeivel, szorgalmas megfigyelés nélkül. Első dolog tehát az aesthetikában is, hogy adatokat, tapasztalatokat gyűjtsünk, miket esetleg hypothesisekkel fejtünk meg. Az, a mit nyertünk, természetesen másnemű tapasztalatok ellenében is be kell, hogy váljék s a lélek alsó erőinek természetéből kell, hogy magyarázható legyen. Ilyen úton egy-egy művészet körében olyan felfedezéshez juthatunk, mit aztán a többiekre is ki lehet terjeszteni. Mendelssohn szerint kivált a pszichologiai tanulmányok és megfigyelések nyújtanak gazdag kincset az aesthetikus számára. A lelki életet részletesen kell ismernünk,

ha a szépnek mivoltát meg akarjuk fejteni és viszont a tetszés és visszatetszés okainak és feltételeinek fürkészése fontos felvilágosításokkal járúl az emberi lélek ismeretéhez, mert a szépség szabályaiban lelkünk legmélyebb titkai rejtőznek. Gondos elemzés alá kell fogni a lelki tüneteményeket, meg kell figyelünk, mi történik bennünk, ha lelkünk rugói, pl. a műalkotások közvetlen hatása alatt, a legnagyobb mozgásban vannak, hogy ezen az úton úgy az okokra, mint a következményekre fényt deríthessünk. Az ízlés törvényeinek fürkészésében a lelki élet összes megnyilatkozásai közül az érzelmeknek tanulmánya ígér legtöbbet. Az aesthetikának alapkérdése, hogy az a gyönyör, melyet a szép kelt, miben különbözik a tetszés más fajaitól? Erre pedig csupán az érző-tehetség számtalan változatos, finoman határolt s árnyalt jelenségeinek vizsgálata után fogunk kielégítő feleletet adhatni.

Ilyen tanulmányokba mélyed mindjárt első, levélformában megírt és Shaftesbury hatásának világos nyomait viselő művében: „Az érzelmekről“. Euphranor és barátja, Theokles a gyönyörök természetéről elmélkednek. Az előbbi a szépséget, a szokásos meghatározás szerint, valami tökéletességnek nem világos fel-fogásában találja fel s a kellemes érzést általában a homályos képzetek elválaszthatatlan kísérőjének tekinti. Szerinte minden élvezetnek vége van, mihelyt képzeink tisztákká válnak. A száraz igazságok megölnek minden gyönyört s a homályos ismeret boldogságunknak annyira lényeges feltétele, hogy szerencsétlenek volnánk, ha összes érzékleteink világos fogalmakká változnának át. Az ész egymaga csak azt boldogíthatja, a ki maga is tiszta ész, de nem az embert, kinél az ész mellett az érzékiség is jogait követeli.

Theokles felel. Elismeri, hogy a szépség ép olyan kevésbé tűri meg a teljes homályt, mint a merő világosságot, s azért élvezéskor csak úgy, mint alkotáskor az egészre forduló tekintet előtt szükségképen félhomályba kell visszalépni a részleteknek, miket előbb külön, világosan felfogtunk s megismertünk. De tagadja, hogy az értelmi belátás a gyönyörnek megrontója, s a homályos ismeret minden kellemes érzésnek szülőanyja volna, különben a magasabb lényekre, a felvilágosodott szellemiségekre az az átok nehezülne, hogy az örömtől megfosztva legyenek. Kétségtelen, hogy ezeknek az alacsony érzéki gyönyör iránt nem lehet fogékonyságuk, de van egy másik, tisztább, magasabb, mely a tökéletességnek világos belátásából fakad. Ez foglalja el odafent a halandók gyöngeségéhez alkalmazkodó szépség helyét. Az egyformaság, egység és rend a szépben lelkünk korlátozottságából folyó követelmény, mert a nagyon bonyolult különféleség kifárasztana s terhünkre volna. Más élesebb felfogású lények azonban szükségképen egyhangunak találnák a szépséget s abban gyönyörködnének, a mi minket kifáraszt. Ilyen a tökéletesség, a mennyei Venus, melyet nem szabad összezavarni földi névrokonával, a szépséggel. Ez többé nem a léleknek korlátozottságán, hanem pozitív erején nyugszik. Itt is van különféleség, de a felfogást megkönnyítő egyformaság helyét észszerű viszony, megegyezés, egy közös végcél szempontjából való összefüggés foglalja el. Isten, ki minden lehetõn egyszerre végig tud tekinteni, az egységet a különféleségben nem szereti, nem szeretheti. Mi köze neki a halandók gyarlóságaihoz, s ennek következményeihez? Nézzük meg alkotásait. A dolgokat beborította szépséggel, hogy e tulajdon-

ságnál fogva más teremtmények érzékeire ingerlőleg hassanak, de ez csak a külső burokra van rányomva s csak addig tart, a meddig érzékeink érnek. Ez a felület azonban iszonyatos alakokat takar. A bőr alatt a vérerek látszólag minden rend nélkül szövődnek össze-vissza, a belekben semmi symmetria, mindenütt különféleség van, egység nincs sehol. Mennyire elhibázott volna a világ, ha az, a ki létrehozta, szépségnél egyebet nem akart volna elérni benne!

Mendelssohn az aesthetikai gyönyört alárendeli az értelmének. Az igazi gyönyör szerinte ott kezdődne, a hol a megismerés teljes volna s a tökéletesség belátásának nem volnának akadályai. Csak azért, mert a felsőig emelkedni nem tudunk, kell az alantival, a tökéletesség belátása helyett, a szépséggel megelégednünk. Azt azonban hangosan hirdeti, hogy ez az alárendelt gyönyör is szellemi természetű, mert megismeréssel függ össze. A szép élvezete tehát nem esik általában össze az érzéki élvezetekkel, a bor, étel, szerelem gyönyöreivel, melyeknek eredetét physiologiai módon, de végeredményében ismét egészen Leibniz felfogása értelmében igyekszik magyarázni. Az érzéki élvezetnek főfészke a test s a lélek csak mintegy másodkézből, közvetve részesedik bennök. Az idegek tömkelegszerű hálózatán minden külső ingerre támadó feszültség harmonikus módon oszlik el. Ha a behatás mérsékelt, ez jótékony izgalmat okoz, mely az emberi test működését fokozza, élénkíti. Lelkünk most észreveszi hű társának, a testnek tevékenyebb, hatásra készebb állapotát, mire benne is kellemes érzés támad. Még több is történik. A test és lélek benső kapcsolatánál fogva az elsőnek minden előnyös változása az utóbbinak is hasznára válik.

A testben támadó harmonikus mozgásokra a lélek mélyén az érzetek és homályos érzelmek is hasonló harmóniába jutnak s a lélek az érző és vágyó képességek összhangzó foglalkoztatásával saját realitását is gyarapodni érzi. Tehát ismét valami tökéletességnek (a test tökéletesebbé váltának,) felismerése a gyönyör oka s e megismerés ismét élénk, de nem világos képzeteken alapszik, mert a lélek az idegek csodálatos szövevényességét és a feszültségnek arányos eloszlását csakugyan nem látja be tisztán. Így tehát a testi élvezet, csak úgy, mint a legmagasabb lelki gyönyör, megismerő képességeink működéséből nyeri erejét.

E közös, mélyen fekvő vízmedenczéből előtörő három forrás valamelyikéből ered minden gyönyör, még pedig olyanképen, hogy néha egy patakba több forrás vize is folyhatik össze. Ime a zene hatásában, ha elemezzük, megtaláljuk a gyönyörnek minden fajtáját. A tökéletesség az emberi indulatok utánzásában s a dissonantiák mesterséges összekötésében mutatkozik; a rezgések könnyű viszonyai, a részeknek egymáshoz s az egészhez való arányossága s a léleknek a kétkedés, sejtés és előrelátás által való foglalkoztatása a szépségre tartoznak, míg az idegeknek feszültsége az érzéki gyönyörnek oka.

A gyönyör fajairól való fejtegetéseink azonban nyilván még kiegészítésre szorúlnak, mert a tapasztalás tanúsága szerint nem a szépben, a tökéletesben és érzékileg kellemesben találunk élvezetet, hanem a rútban, tökéletlenben, borzasztóban, izgatóban, fájdalmasban is. Hogyan magyarázzuk meg ezt?

Mendelssohn eleinte ragaszkodik ahhoz, hogy a tökéletlen, mint ilyen, sohasem gyönyörködtethet s

ennélfogva végelemzésben a rútban, a borzasztóban is, ha kellemes, valami rejtett tökéletességnek kell lappangani. Csakugyan talál is ilyet. A gladiatoroknál s általában veszedelmes mutatványok végrehajtóinál az ügyesség, a lélekjelenlét és önbizalom csodálatos. A mi pedig a részvétet illeti, ez maga vegyes érzélem, kellemesből és kellemetlenből összetéve, mert szeretetet föltételez valaki iránt, a kit baj ér. A szeretet pedig ismét a tökéletességre támaszkodik. Ezt az erőltetett magyarázatot Lessingnek a helyes nyomra vezető észrevételei után, később maga Mendelssohn elvetette és Dubos tanát a lélek foglalkoztatásának kellemes voltáról fogadva el, különbséget tett a képzeteknek a tárgyakhoz való objectiv s a lélekhez való subjectiv viszonya közt.

A tökéletesség elemeit a dolgokban tetszéssel, a tökéletlenség elemeit visszatetszéssel pillantjuk meg, de a gondolkozó alanyra való vonatkozásban minden képzet tetszést kelt, akár a tárgy tökéletességének, akár tökéletlenségének jele. A rossznak látása és rosszalása is megismerő és vágyó erőinknek nyilvánulása s így tökéletességünknek eleme, miért is ebből a szempontból tekintve szükségszerűen gyönyört kelt. A jó tárgyi és alanyi szempontból egyaránt kellemes, a rossz tárgyilag kellemetlen, anyagilag kellemes. Ha a dolog minket közről, vagy [közvetlenül érdekel (például, ha testi fájdalmat érzünk), egészen eltűnik a kellemes színezet. Már a félelelemnél azonban a tetszésnek nyomai mutatkoznak s a veszélynek határozott ingere van az emberre. Mihelyt aztán nem saját személyünket, hanem embertársainkat éri a baj, elválik egymástól az alany és tárgy és a kellemetlenbe positive kellemes érzés is vegyül, melynek

foka érzéseink finomságától függ. A ki részvétlenebb, semhogy a mások bajában a magáét lássa, gyönyörködik abban, a mit jobb érzésű társa fájdalommal lát. Hogy ilyesmit az utóbbiak is élvezettel szemlélhessenek, szükséges, hogy az objectiv oldal gyengüljön s a dolog tőlünk bizonyos távolba helyeztessék. Így aztán az, a mi a természetben iszonyatos volna, elbeszélésben vagy művészi ábrázolásban tetszeni fog.

A vegyes érzelmek közé tartozik a részvéten, a haragon, a szomorkodáson, a sirásra, a nevetésre ingerlőn kívül a nagynak és fenségesnek érzése is. Ha valaminek áttekintő egybefoglalása nagy terjedelme miatt nehézzé vagy egyáltalában lehetetlenné válik, s az utóbbi esetben érzékeink a tárgy határait hasztalanul keresik, az extensive nagy, a mérhetetlen áll elő. Ilyenkor a nagyság által keltett gyönyör tehetetlenségünk érzetének keserűségével elegyedik és kellemes megborzadást érzünk. Hasonló hatásu az intensive nagy: az erős s a tökéletességben kiváló: a fenséges. Ennek hatása rendkívül összetett. A nagyság leköti figyelmünket, a tökéletességet a lélek tet széssel szemléli, a mérhetetlenség minket egészen átható édes borzadályt kelt, a változatosság az unalmat akadályozza s a képzelő tehetséget munkára serkenti. Mindez a lélekben egyetlen indulattá: csodálássá olvad össze. Fenséges tehát az érzéki tökéletes, mely csodálatot kelt. Ilyen lehet egy részről maga az ábrázolt tárgy, másrésről az ábrázolásnak művészete s a művésznak ebben tanúsított rendkívüli képessége. Mendelssohn keresi, minő szerep jut e két fajnál a diszes kifejezésnek. Az objectiv fenséges a lélek erőit teljesen elfoglalja, úgy, hogy mellette a kapcsolatos mellékfogalmak elmosódnak, mint a nap

ragyogása elhomályosít minden más fényt. Elemző részletezés, körülírás, hasonlatok nem ide valók. Az érzület fensége is röviden és dísz nélkül nyilatkozik meg a beszédben, valamint a szenvedélyek fensége a legmesterkéletlenebb kifejezést kívánja meg. A második fajnál ellenben a művészet minden szépsége alkalmazást nyerhet, ha magától kínálkozik.

A fenséggel kapcsolatban más két aesthetikai fogalom, a naiv s a bájos is felköltötte Mendelssohn érdeklődését. A naivban a külső egyszerűség leple alatt valami szép gondolat, fontos igazság, nemes érzés rejtőzik, — mintegy szép lélek diszitetlen testben. A bájnál pedig a természetes, szelid és könnyed mozgás akaratlanul s öntudatlanul a lélek gerjedelmeinek összhangját, fesztelenségét, mesterkéletlenségét árulja el. Ellentéte a keresett, vagy épen hazug s affectált. A fogalmaknak ilyen elválasztását kiegészíti a lélekre történő hatásnak finom elemzése. A naivnál először kellemes csodálkozás fog el, mert az egyszerű külső alatt meglepetve látjuk a fontos tartalmat. Ennek minőségétől függ a további hatás. Az ellentét észrevétele mindig nevetésre ingerel, de ez, ha a tartalom fenséges, csodálatba átmenő, szelid mosolylyá finomul. Ha a naivban gyengeség, hiba, balgaság, ártalmatlan baj rejtőzik, nevetségessé lesz. Ha a beszélő többet akar észrevétetni, mint a mennyit mond, megnevettet, ha szándéka ellenére mi találunk ki többet a mondotaknál, ő maga lesz nevetségessé. Végre a naivság, ha veszedelmet, szerencsétlenséget hozó, tragikus. Itt ismét, ha a veszedelem a naivság következménye, például valaki akaratlanul elárulja magát s ezzel bajt idéz fel magára, a hatás rettentő s a nevetségessel teljesen elvesz, míg akkor, ha a szerencsétlenség a

naivitástól nem függ, a szomorú érzés igenis megfér a nevetségessel, mint a hogy Andromache könnyektől nedves arcán Astyanax együgyű félelmének láttára mosoly vonul végig.

Mendelssohn jelentőségét az aesthetikában első sorban ilyen lélektani vizsgálódásaiban s közelebbről az érzelmeknek, kivált a vegyes érzelmeknek gondos elemzésében kell keresnünk. Midőn ezzel az előbbi elméletnek egy szembetűnő mulasztását pótolta, egyzersmind az aesthetikai ítélet sajátos természetének felismerésében egy nagy lépést tett előre. A lelki jelenségek beható tanulmánya lassanként rávezette arra, hogy az érzés a megismeréstől és vágyódástól független lelki jelenség s az érzelmek, miket előbb gondtalanul a másik két csoport valamelyikébe szoktak besorozni s miket eddig maga is a vágygyal összeköttetésben állóknak tekintett, elkülönítésre tarthatnak számot. Az angolok példája s bizonyára a korabeli psychologia hasonló törekvése is rásegítette, hogy a lélek hármass tevékenységének fölvételével a régi dichotomikus felosztás kereteit széttörje. Rendesen, így szól a „Reggeli órák“ egy helyén, a lélekben megismerő és vágyó képességet különböztetnek meg, s a gyönyör és fájdalom érzését egyszerűen az utóbbihoz sorolják. Nekem azonban úgy látszik, hogy a kettő közt ott van a tetszés, a gyönyörködés is, mely a vágytól még messzire esik. Mi a természet és művészet szépségeit gyönyörrel, élvezettel szemléljük, a nélkül, hogy a váagnak legkisebb megmozdulását éreznők. Sőt inkább úgy látszik, mintha a szépnek sajátos jelleméhez tartoznék, hogy nyugodt tetszéssel szemléltessék, hogy a szép tetszik, ha nem is lehet a mienk. Csak akkor, ha a szépet magunkhoz való

viszonyában, tehát „jó“-nak tekintjük, ébred fel bennünk a szépnek élvezetétől teljesen különböző vágyódás arra, hogy megszerezzük, bírjuk. A szép ilyen érzését, mert nincs szükségképen vágygyal összekötve, nem is tekinthetjük a vágyó tehetség nyilvánulásának s ettől való megkülönböztetésül méltányló képességnek kellene nevezni. Ez ítéleteiben az ismeret anyagi oldalára vonatkozó tekintetektől általában független s nem azt kérdezi, igaz-e valami, vagy nem, hanem hogy tetszést kelt-e, vagy visszatetszést? Már pedig könnyen meglehet, hogy valami igaz és visszatetsző, míg a hazugot és hamisat élvezettel fogadjuk. Ha az igazságot akarjuk tudni, nem törődünk semmi egyébbel s azzal sem, hogy az eredmény kellemes vagy kellemetlen lesz-e ránk nézve? Ellenben, ha a méltányló képességet akarjuk foglalkoztatni, akkor elhanyagoljuk az igazságot, költünk, a dolgokat kívánságunknak megfelelőleg alakítjuk át, mert nem okulást, felvilágosítást keresünk, hanem gyönyörködni, élvezni akarunk.

Nevezetes kijelentések ezek, melyek alkalmasok lehettek arra, hogy az ízlés ítéletét általában a megismerés köréből is kiemeljék, mert nemcsak a vágynak minden csiráját ölték ki belőle, hanem az ismeret gyarapítására való irányulást is. Csakhogy mindezt az öreg Mendelssohn már értékesíteni nem tudta. A „Reggeli órák“ megjelenése után néhány hónappal elragadta a halál. Hogy az aesthetikai szemlélet tisztaságát kellő világításba helyezze, Kantnak volt fentartva.

Az aesthetikai alapfogalmaknak elemző kifejtését Mendelssohnnál kiegészíti a művészetek elmélete. A két rész szervesen összefügg. A művészeteknek vég-

czélja, hogy gyönyörködtessenek, ezt pedig érzékileg tökéletes előadással, vagy érzéki tökéletességnek előadásával érhetik el. Erre a kettős fogalmazásra azért van szükség, hogy itt is megkülönböztethessük a szépet, mely a tárgyban van, attól, melyet csak a kidolgozás kölcsönöz neki. A művészi ábrázolás ugyanis érzékileg tökéletes lehet, ha tárgya természettől nem is jó vagy szép. Már a rúttnak vagy tökéletlennek észrevételekor is támad bizonyos csekély gyönyör, a művészet pedig a kellemetlent még enyhíti, a kellemest mintegy kiemeli és csalódást kelt ugyan, de egyúttal észrevéteti, hogy nem a természet maga van előttünk. Ez a figyelmeztetés a tárgy minősége szerint különböző hatású. A kellemes tárgy magában is, az ábrázolásban is tetszik, de az a tudat, hogy csak utánzat áll előttünk, némi kellemetlen mellékízt ad neki. A magában kellemetlennek észrevételében természettől rejlő kisfoku gyönyör nagyban fokozódik a művészet kedvessége következtében. Mihelyt azonban az utánzás tökéletessége foltán az objectív tartalom érezhetően kellemetlenné válnék, eszünkbe jut, hogy nem a valóságot látjuk s így a kellemes hatás lesz uralkodó. Ezekből a Batteux nyomán járó fejtegetésekből következik, hogy a rúttnak a művészetekben megvan a maga jogosultsága. Művészi ábrázolásra csak az nem való, a mi iránt közömbösek vagyunk. Mendelssohn azonban nem figyelt arra, hogy fenti okoskodásával a művészetnek lelkünkre történő minden hatását vegyes érzelemnek minősítette és a kellemetlen mellékiz nélkül való tiszta gyönyört csak a természeti tárgyaknak felfogására szorította.

A tárgy minőségétől eltekintve, a műalkotás hatása három tényezőtől függ. Mindenekelőtt tetszik benne

a hasonlóság, az utánzás tökéletessége, de ez csekély, sokszor alig észrevehető gyönyört kelt, mely, hogy úgy mondjuk, épen csak a lélek felületét érinti. Különben is érvényesülni kell a hasonlóság mellett a különbségnek is, mely észrevétesse, hogy csak utánzás és nem valóság van előttünk. A márványszobor, vagy festmény anyaga már érezteti ezt velünk, de befestett szobor, vagy viaszalak természetes ruhában és életnagyságban visszatetsző, mert valónak véljük s nélkülözzük benne a mozgást, az élet jelét. A hasonlóság észrevételéhez járul másodszor a művész tökéletességének, a műbe látható módon lenyomódó tehetségének, lelkének rajza. Ezért másként hat a rózsa, ha a vízben tükröződik, mint Van Huysum ábrázolásában, másként a vidék képe a camera obscurában, mint a tájképfestő ecsete alól kikerülő festményben. Végre harmadszor a művészet a szépnek előállításával hat. A hol már a tárgy szép, a művész arra törekszik, hogy ezt visszaadja, a hol a tárgy a szép feltételeinek nem felel meg, ott a valóságtól el kell térnie. Tudjuk már, hogy a természet a tökéletesség létrehozására törekedett s a magasabb célra tekintve, sokszor elhanyagolta a külső forma szépségét. A művésznak azonban nincs más feladata, mint a szépet ábrázolni, ennélfogva olyant kell teremtenie, a milyent a természet alkot vala, ha a tárgynak szépsége egyetlen célja lett volna. Így származik a legfőbb idealis szépség, mely után minden művészet törekszik, bár talán sohasem érheti el egészen. Lám, az antik szobrok szebbek, a festő színei élénkebbek, Richardson regényhősének, Grandison Károlynak jelleme tökéletesebb, a zene dallamosabb, a táncz rendesebb, mint a természet és valóság megfelelő tárgyai, vagy jelenségei.

A művészeteknek morális rendeltetéséről Mendelssohn is szokott beszélni. Vannak nyilatkozatai, melyek értelmében a költő, festő és szobrász az erkölcsstan szabályait költött példákön mutatja be s a száraz igazságot tüzes érzéki szemléletté változtatja. Az erkölcsi vonatkozás illetén kiemelésével irónk is a kor uralkodó felfogásának tett engedményeket, de nem csinál titkot abból, hogy az aesthetikaival szemben a morális hatást alárendeltebb jelentőségűnek tekinti. Lessinggel való levelezésében épen ő tiltakozik az ellen, hogy a tragoediának erkölcsi javító célzatot tulajdonítsunk.

A mi most az egész terület beosztását illeti, Mendelssohnnál is szokásos módon elkülönülnek a szép-művészetek (*schöne Künste*, *beaux-arts*) a széptudományoktól (*schöne Wissenschaften*, *belles lettres*). A köztük levő különbséget azonban irónk mélyebb alapra, a rendelkezésükre álló jegyek minőségére vezeti vissza. A szépművészetek jegyei természetesek, vagyis az indulatok és bizonyos mozgások, hangok, taglejtések közt levő természetes kapcsolaton alapúlnak, míg a széptudományokban a kifejezés eszközének, az articulált hangnak a jelzett dologgal nincs semmi közössége, hanem csak önkényesen használtatik helyette. A jegyek ilyen eltérő jellege nagy különbségeknek forrása. Így mindjárt az ábrázolandó tárgy megválasztása is ezektől függ. A természetes jegyeknek kifejező ereje korlátolt, azért az egyes művészeteknek a tárgyak és tulajdonságok bizonyos körére kell szorítkozniok (pl. a zene nem adhatja vissza eszközeivel a rózsa fogalmát, a festő nem a zenei akkordét), ellenben az önkényes jegyek visszaadhatnak minden létezőt és lehetségest, mihelyt tiszta fogalmat alkotha-

tunk róla és ennek kifejezésére szók állanak rendelkezésünkre. Meg kell azonban jegyezni, hogy a valóságban az imént húzott határvonal nem olyan éles s egyik művészet akárhányszor a másiknak területére lép. A költő természetes jegyeket használ, valahányszor hangutánzó szókkal, vagy kifejező versmértékkel él, viszont a festő önkényes jegyeket alkalmaz, midőn elvont fogalmakat allegoria segítségével ábrázol. Mind a két eljárás azonban nagy óvatosságot kíván s könnyen határsértéssé fajulhat. A hangfestő költő könnyen gyermekessé válik, az allegorisáló művésznek pedig meg kell gondolnia, hogy csak lelkünknek alsó erőihez szólhat és mihelyt jeleinek kitalálása megfontolást, utángondolást követel, veszélyben forog művének érzéki jellege.

A szépművészetek közül a zene a hallás érzékéhez tartozik. Szépségei a rend, az egyes hangoknak az egészhez s egymáshoz való viszonya, az utánzás s az ember hajlamainak s indulatainak visszaadása. A többi művészet a látásra támaszkodik. Ezek vagy az egymásutánt követik, tehát mozgással ábrázolnak (táncz), vagy az egymásmellettiséghez ragaszkodnak s formákat állítanak elő (építészet, festészet, szobrászat). Az utóbbiaknak, ha cselekvést akarnak ábrázolni, annak egyetlen ábrázolható pillanatát jól kell megválasztaniok s az egész cselekvényt egyetlen szempontba kell gyűjteniök. Széptudomány a költészet és szónoklás. Mind a kettő, a mint Baumgarten meghatározta, érzékileg tökéletes beszéd és csak célra különböznek: az gyönyörködtet, ez rábeszél, ott a szép magáért van, itt más cél szolgáltatásban áll. Mendelssohn végül Batteux módjára nyo-

mozza azon feltételeket, melyek közt az egyes művészetek egymással szövetségre léphetnek.

A tragoediára vonatkozó fejtegetéseiből megemlítést érdemel, hogy az ijedtséget (Schrecken; így fordítja Aristotelest) a színpadi személyért való aggódásra vezeti vissza. A néző, ha Merope tört emel saját fiára, bizonyára nem önmagáért, hanem Aigisthosért remeg. Ezt a meggyőződést fentartotta Lessinggel szemben is, arra hivatkozva, hogy sokszor a néző egyáltalában nem is jöhet olyan helyzetbe, a melyben a részvételre érdemes embertársa áll és így önmagára vonatkoztatni a félelmet nincs semmi oka. Levelezésében a csodálatosnak jogosultságát a tragoe-diában körömszakadtig védi s azt hirdeti, hogy bármely indulat, ha alkalmat ad, hogy az utánczás kitünő voltáról meggyőződünk, érdemes arra, hogy előadás-sék. Lessinggel szemben, ki mindenütt szabatos körülhatárolásra s a műfaji jelleg erős kidomborítására törekszik, Mendelssohn nem tekinti a megállapodott formákat és hagyományossá vált kereteket megdönthetetleneknek. Az utolsó században, így mondja, kimutatták, hogy a természet műveit nem rendelte sajátos elkülönített osztályokba. Miért nem akarjuk megengedni, hogy a művészet ebben a tekintetben is utánozza a természetet? A grammatikusok ám ragaszkodjanak a nyelvhasználathoz, a régiek tekintélyén alapuló meghatározásokhoz s tiltsanak ki a tragoediából mindent, a mi nem részvétet keltő, de az ész másként beszél s minden nagy és méltó eseményt bebocsát, ha élénk előadás által az utánczásnak nagyobb fokára alkalmas. Ne zárjunk ki tehát, akármit beszélnek is Aristoteles s a többiek, semmi indulatot a színházból.

Mendelssohn az aesthetika terének tiszteletre-

méltó munkása volt. Psychologiai fejtegetéseiben, a lelkünkre gyakorolt hatásnak finom elemzésében s gondos fogalom-megkülönböztetéseiben van legfőbb ereje. Egyébként, valamint a philosophiában sem alkotott új elméletet, úgy az aesthetikában is inkább a felállított régi keretek hézagait töltötte ki és sok addig homályban hagyott kérdésen világosságot öntött el. De az érzelmeknek a vizsgálat előterébe való helyezése s az aesthetikai szemléletnek kiemelése a vágy és megismerés köréből jelentékeny vívmányok voltak, miket a fejlődő elmélet nemsokára hasznára fordított.

Maga mondja, hogy a különben speculativ vizsgálatokra legalkalmasabb rendszeres előadásra nem érzett képességet. Épen ez biztosította azonban iratának elterjedését. Platon és még inkább Shaftesbury példájára levél és párbeszédes alakban írott művei könnyed, fesztelen, bájos, érdeklődést s gondolatokat ébresztő s ébrentartó előadasmódjukkal sokat tettek az aesthetika népszerűsítésére. Tanainak befolyása meglátszik az egész popularis philosophián s a század nagy gondolkozóin fel Kantig. Kivált Lessingre volt mély és tartós hatással. Ha tudni akarjuk, mi volt Lessing számára Mendelssohn, levelezésüket s a Lao-koon első tervezetéhez írott megjegyzéseket kell megtekintenünk.

SULZER S A TÖBBI „ELMÉLET“-ÍRÓ.

SULZER. — A KELLEMES ÉRZELMEK EREDETE. — A SZÉPNEK MINDEN NYILVÁNULÁSA INTELLECTUALIS TERMÉSZETŰ. — KÉSŐBBI FELFOGÁSA. A JÓ, A SZÉP S A TÖKÉLETES. — A FORMAI S A KIFEJEZŐ SZÉPSÉG. — A MŰVÉSZET RENDELTETÉSE. — A RÚT A MŰVÉSZETBEN. — A GENIUS ELEMZÉSE. — MŰBÍRÁLATI MEGJEGYZÉSEK. — EBERHARD, ESCHENBURG, BÜSCHING, KÖNIG, RIEDEL. — EGYES RÉSZLETKÉRDÉSEK FEJTEGETŐI.

Mendelssohn mellett a legbefolyásosabb aesthetikus Sulzer János György (1720—1779.) schweiczi születésű író, berlini gymnasiumi, később akadémiai tanár. Kisebb értekezéseken kívül egy lexikális művet írt, melyben betűrendben, bő magyarázatok kíséretében végig haladt az aesthetikai fogalmakon és műkifejezéseken.

Régen, még Mendelssohn előtt, Leibniz egy gondolatát követve, ő is a kellemes és kellemetlen érzelmeknek eredetét törekedett földeríteni. Abból indult ki, hogy a lélek ható substantia, mely ideákat vesz fel, vagy állít elő. Nyilvánvaló, hogy az, a mi ezt, a természetében rejlő törekvését akadályozza, kellemetlen rá nézve, ellenben kellemes, a mi számára nem a zavartalan, hanem a gyorsított munkálkodást lehetővé teszi. Ha a lélek akadálytalanul működhetik, ez még csak elégedettséget szül, de számbavehető gyönyört nem. Hogy élvezet támadjon, a lélek tevékenységének a rendesnél élénkebbnek kell lennie, azaz sok dolgot könnyen, gyorsan kell felfognia, vagy

előállitnia. Ezt elősegíti, a mi változatos, de e mellett a sokban és különféleben kellő kapcsolatot és rendet mutat. Hogy sok és különféle legyen benne, annyira lényeges, hogy egyszerű tárgy, mert a léleknek kellő foglalkozást nem nyújt, nem is lehet kellemes. Egység a különféleségben lényeges feltétele minden gyönyörnek, akár intellectualis, akár érzéki, vagy erkölcsi legyen is.

Mint ebből a felsorolásból látható, Sulzer a közös gyökérből hajtó gyönyörök közt minőségi különbségeket tesz, de tévedni fogunk, ha a Baumgartennél erősen hangsúlyozott érzéki jellegéből következtetve, a szépet az érzéki gyönyörök közt keressük. Szerinte a szép magasabb megismerő képességeinknek: a képzeletnek s az értelemnek tetszik. Minden szép az ember intellectuális képességeivel áll vonatkozásban, ezen az uton a lélekre hat, neki gazdag táplálékot nyújt s működését élénkké teszi. Mindenikben az ideáknak tömege áll előttünk, mely az egység folytán olyan kapcsolatba lép, hogy mindazt a különfélét, a mi ebben a tárgyban van, egy központra tudjuk vonatkoztatni. A lélek az ilyenképen összekötött s könnyen kifejthető ideáknak sokaságát mintegy zsákmányának tekinti s teljes mohósággal rohan rá. Ez a szépség szemléletéből eredő gyönyörnek természete.

Sulzer e fiatalkori művében az érzéki jelleget nem tartja a szép elengedhetetlen feltételének s „az egység a különféleségben“ alapján, Crousaz és André módjára az értelmi megismerés eredményeit is szépeknek tekinti, ha sok van bennök, egyre visszavezetve. Azt halljuk, hogy a szellem azt, a mit szépeknek ítél, az érzékektől, a képzelettől, vagy az értelemtől nyerheti. Az érzéki szépség nyilvánulásai közé tartozik a

festészet, építészet, zene s a természetben mindaz, a mit a látás és hallás tudomásunkra hoz. Mindezeknél a benyomás pillanatnyilag egymást követő nagyszámu érzetektől van összetéve, melyek olyan gyorsan folynak le, hogy a két benyomás közt levő parányi időt nem tudjuk észrevenni. Az egyformaságot, vagy különbséget köztük, valamint a szabályos, szabálytalan, lassu, vagy gyors egymásra-következést a lélek fogja fel s a tetszés intellectualis ítéletnek következménye. Sulzer a szépet, bár a mondott feltételnek a többi érzék is megfelel, csak a két legfelső érzék körében keresi, míg a szaglás, izlés, tapintás által felfogottat csak kellemesnek, vagy kellemetlennek nyilvánítja. Ez következetlenség, melyet az egyes érzékek hatásának különböző élénkségével próbál indokolni. Finomabb érzékeink érzetei, a mint mondja, leginkább megközelítik a tiszta intellectualis gyönyörnek finomabb, gyöngébb természetét. Mennyivel elmosódottabb már a szivárvány színeinek látásából eredő élvezet, mint a harmonia által keltett s az ismét mennyire elmarad élénkség tekintetében a többi durvább mögött! Ott enyhe zephirt érzünk, itt féktelen szelet. A felsőbb érzékek érzetei le az izlésig ezért csak kellemetlenek lehetnek, erős fájdalmas hatásig azonban csak a tapintás benyomásai növekedhetnek. A látást és hallást tehát az, hogy az összes érzékek közül legszellemibbek, teszi a szépnek felfogására alkalmasokká.

A képzület, mint az érzékeknek kiegészítője, direct külső benyomás nélkül régi benyomásokból, azoknak felújítása, vagy feldolgozása által állítja elő képeit. A költészetnek szépségei tőle erednek. Ez a második s az értelem harmadik gazdag forrása a szépnek.

A jellemek, cselekvések, gondolatok, tantételek, tudományos rendszerek szépsége innen ered s épen ezek a legszellemibb s egyúttal a legvonzóbb s legtartósabb gyönyöreink. Példákat nyújt erre a mértan, természetrajz, főleg a növénytan, algebra s más tudományok. Newton alaptétele a nehézségi erőről, Leibniz elmélete a legjobb világról gyönyörű szépek, mert a tudomány számtalan kérdésére vetnek világot. Természetesen (teszi hozzá későbbi jegyzeteiben), mindez akkor szép, ha a részleteikben világos gondolatok egészökben elvesztik világosságukat.

Írónk későbbi nagy művében ezt az álláspontját nem tartotta fenn, hanem visszatért Baumgartenhez és Mendelssohnhoz. A jó (az iménti érzékileg kellemes), mondja most, testi szükségleteinkre való közvetlen vonatkozása miatt tetszik, a nélkül, hogy mivoltáról legkisebb fogalmunk volna. A tökéletes egyenesen az értelemhez szól és a tetszés csak a dolog tulajdonságainak tiszta belátását követi. Így gépeknél a czélszerűséget, fogalmakban és ítéletekben az igazságot utángondolással ismerjük meg. A szép dolog figyelmünket magára vonja és tetszik, még mielőtt tulajdonságait megismerhetnők és vele tisztába jöhetnénk. A jó alakjára való tekintet nélkül, csak anyagi tulajdonságai alapján, a szép az anyagra való tekintet nélkül, tisztán alakja miatt tetszik, a tökéletesnél az anyagra nem, az alakra sem, hanem csak a czélszerűségre és igazságra figyelünk. A jót közvetlenül érzéssel ismerjük meg, a tökéletest lényegének teljesen világos kifejtésével értelmi úton, a szépet részint közvetlen, de a jót észrehevőnél finomabb érzéssel, részint megértéssel, mely azonban a világosság fokát nem éri el. Valaminek tökéletességéről addig semmi-

nemü ítéletet nem alkothatunk, míg a tárgy mivoltával, rendeltetésével nem vagyunk tisztában. Igen sok szép dolognál pedig erről halovány sejtelmünk sincs. A szépség nem az érzékeink elől elrejtett belső tökéletességnek, hanem a külsőnek, a formának, a formai tökéletességnek szemléletében áll. Az állatok, növények czélszerű szerkezetét nem láthatjuk be, de azt igenis látjuk, hogy különféle részei jól elrendezett egészbe illeszkednek-e? A szépség követelményei egy határozott, fáradság nélkül felfogható alak, különféleség s ebben rend, végre olyan egység és harmonia, melyben semmi rész ne hasson külön s ne kösse le egyoldalulag a figyelmet. Ez a szépség tisztán alaki, hogy úgy mondjuk: üres, ez csak harmonikus, tetszetős külső, köntös, melyben valami, talán jó, talán rossz tartalom megjelenhetik.

Phantasiánkat ez is erősen foglalkoztatja, de a szívet alig, hogy épen felületén érinti, már pedig ez a hideg gyönyörködés nem elégíti ki Sulzert, ki a széptől egész lelkünkön uralkodó, cselekvésünkre kiható mély hatást vár, mely boldogságunk előidézésében fontos tényező legyen. Ezért a formáin kívül még egy másik, magasabb, mennyei szépségről is beszél, mely valami tökéletességnek jele s hirnöke. Ez a jónak, tökéletesnek és szépnek szoros egyesüléséből származik s nemcsak tetszik, hanem igazi benső gyönyört támaszt, lelkünket teljesen betölti és boldoggá teszi. Nézzük például az embert. Minden tökéletlenség az emberi testben, mely a nemnek és kornak megfelelő szervezeti működéseket nehezíti, hiba a szépség ellen. De szemünk a szellemi tulajdonságokat, a lélek tökéletességeit, a jellem kiválóságát is fel akarja a szépség külső formájában találni. A test

kellemes hatásában épen ennek a benne kifejezésre jutó belső értéknek van legnagyobb része. Mi a testben a lelket látjuk. A test a láthatóvá lett lélek. A szépség a szellem tökéletességének az anyagon való tükröződése. Hogy az ember belső értékét rögtön, pusztán látással megismerhessük, azért adta a gondos természet nekünk a szép iránt való fogékonyságot. Az emberi szépség ideálja tehát ott van, a hol a külső forma kellemével együtt a belső tökéletesség és jóság érzése kel föl és így érzékeink, értelmünk és szívünk egyaránt megilletést éreznek. Ez az igazi termékenyítő szépség, mely az ember törekvéseinek méltó tárgya.

Ilyennek ábrázolására kell irányulni a művészeteknek. Ezek eredetileg a formai szépséggel is megelégedtek s pusztán az embernek abból a vágyából fakadtak, hogy a mindennapi használatára való dolgokat szebbekké tegye. A pásztor, ki botját faragással diszítette, volt az első szobrász, a vad ember, ki kunyhóját kellőleg berendezte és illő arányokat adott részeinek, az első építész, az, a ki először ügyelt arra, hogy mondanivalóját szépen mondja el, az első szónok. Bár azonban a kezdetleges művészetnek az érzékek gyönyörködtetése volt célja, ma a fejlettebb foknak magasabbra kell törnie. Lám a természet, az első művész, is ingert oltott abba, a mi boldogulásunkra szükséges: a jót és hasznost széppé tette, hogy szeressük, a rosszat és kározt rútsággal bélyegezte meg. Ezzel megmutatta, mit kell tenniök a művészeteknek is. Ők is használhatják a formai szépséget, de igazi értéke csak a jóval bensőleg egyesültnek van. A művész, ki csak az érzékeknek és képzeletnek hizeleg, de a szívet és értelmet hidegen

hagyja, nem ismeri az igazi szépséget. Neki lakásunk, kertjeink szépítésén kívül az az igazi kötelessége, hogy egyrészt a lényeges javakat, miktől boldogságunk közvetlenül függ, s így az erényt és igazságot, a szépség teljes bájával állítsa elénk, hogy irántuk legyőzhetetlen szeretet ébredjen bennünk, másrészt mindennek, a mi ártalmas, adjon utálatot keltő alakot. A szép legyen a jónak családja. Minden műalkotásból maradjon, ha a szép ruhát elveszszük, valami fontos vissza. A művész hasznost válaszszon s ezt a rendelkezésre álló teljes erővel s energiával fejezze ki, hogy az emberek elméjére és szívére maradandó hatása legyen. Ösztönözzön kötelességeink teljesítésére, ruházza fel a becsületességet és erényt ellentállhatlan erővel. Így lesz a műalkotás az emberiségre hasznos s a bölcsek s uralkodók pártfogására méltó. Mivel pedig nagy erejük, rosszul használva, könnyen veszedelmessé válhatnak, a művészetek a törvényhozás ellenőrzése alá vetendők. Bölcsen berendezett állam nem engedheti meg, hogy valamelyik polgár házáat, vagy kertjét megfontolatlan, esztelen módon rendezze be s ezzel polgártársainak ízlését megrontsa. Művésznak is csak azt ismerheti el, a ki ügyességén kívül eszéről és becsületességéről tanubizonyságot tett. Sulzer a korabeli művészetnek hibájául tudja be, hogy alig használják már pompakifejtésnél és fényűzésnél egyébire. Az alkotások a gazdagok palotáiba kerülnek s a nép előtt rejtve maradnak. Nem csoda, ha a művész nem ismer más hivatást, minthogy tétlen embereket mulattasson. Ezért hiányzik műveiből az igazi nagyság és belső komoly tartalom.

A művészetnek különben nem minden faja törekszik ebbe a magasságba. Egyes műfajok (pl. apró

költeményecskék, virág- és tájképek határozott érzelmi színezet nélkül, kifejezéstelen zene, mely csak harmoniával és rhythmussal hat, egyszerűen a szépet állítják elő. Ezek sem megvetendők, mert azzal, hogy finomabb ízlésre s a szép iránti fogékonyságra nevelnek, kétségtelenül hasznosak, de értékük csekély. Ellenben a festészetben a „nagy allegoria“ s a „moral“, melyben a művész az értelemnek valami általános tanulságot nyújt (pl. Hogarth metszetei), a költészetben a satira. az aesopusi mese s a tanköltemény a legfontosabb műfajok közé tartoznak. A művészet nemcsak értelmünket világosítja fel, mint az ismeretközlés és erkölcsi tanítás, hanem szívünket is hatalmába keríti; hatása alatt nemcsak tudjuk, hanem át is érezzük a jót, nemcsak a czélt látjuk tisztán, a mire törekedni kell s érdemes, hanem érzelmeink, melyek feltámadtak, segítséget is nyújtanak a cél elérésére. Sulzer Shaftesbury-re emlékeztető ilyen nézeteivel teljes és tudatos ellentétben áll Rousseauval, kivel szemben a művészetet (nem a zopf korának elfajúlt, léha művészetét, melynek hibáit látja, hanem a művészetet általában, mely jól alkalmazva a jóra nevelés hatalmas eszköze), határozottan védelmébe veszi.

Meg kell különben emlitenünk, hogy Sulzer a „szép“-művészeteket nem szorítja a szépnek ábrázolására. Ezt már a moralis hatás előtérbe helyezésénél fogva sem teheti. A költő nemcsak az erény szépségének, de a bűn rútságának ábrázolásával is hathat lelkünkre s hogy a rosszat meggyűlöltethesse, azt erős színekkel, teljes undokságában kell lefestenie. De ettől eltekintve is az a meggyőződése, hogy a rút kivetésével igen megfogyatkoznék a művészet

anyaga. A rút ott van a valóságban s ha a művész ezt óvatosan kerülni kénytelen, ábrázolhatja-e igazán a természetet? Az aesthetikai anyagot távolról sem merítette ki, a ki csupa kellemes virágokat, tetszetőst, vidámat, mulattatót szed össze. A természet végtelen gazdagságát ebből ép olyan kevéssé ismerhetjük meg, mint egy pillangó-, vagy színes kagylógyűjteményből. A művész (még a festő is) bátran élhet a rúttal, csak adja a rútat is szépen elő, vagyis adja meg neki az aesthetikai tökélyt s kényszerítsen ezzel arra, hogy élénken fogjuk fel.

Még jóval Gerard idevágó műve előtt jelent meg egy kis értekezése, a lángész természetének elemző kifejtéséről. A lángelme, azt mondja Sulzer, akár költői, akár tudományos, vagy politikai, a lélek összes intellectualis képességeinek fejlettségét és könnyű s gyors használatát követeli. A „tevékeny erő“, melyben Leibniz a lélek lényegét kereste s a mely az összes ideákat előteremti, vagy legalább ezeknek kifejtésére s megsokasítására hajt, lényeges feltétele. A szellem élénkségével összefügg egy bizonyos érzékenység, vagy hevesebb vágy valamely művészet, vagy tudomány iránt, mely a vele való foglalkozást valóságos szükségletté teszi s úgy megélesíti szemünket, hogy a dolgokra vonatkozó legapróbb vonás, körülmény, vagy kapcsolat sem kerüli ki figyelmünket. Ez azonban még mind csak alap, melyhez további elengedhetetlen tulajdonságok gyanánt az éleselméjűség (Witz), az ítélet alapossága s a lélek jelenléte járulnak. Az utóbbi a képzelet tüzét mérsékeli és nyugodtan fontolgatja, nem léptük-e át az ész korlátaikat? Mindezek a képességek túlnyomó részben a természet adományai és csak kis részükre van a gyakorlásnak

és szorgalomnak befolyása. A Dubos állításait gyakran idéző rövid kísérlet a tehetség és lángelme közt nem tesz különbséget, a képzelet rendkívüli jelentőségét nem méltányolja, mert ezt a lelki működést csak az éles elmének egyik sajátságául s inkább reproductív, mint productív oldalról tekinti. Írónk általában nem sokat beszél a teremtés szabadságáról, de annál többet emlegeti a korlátokat, a féket és zabolát.

Későbbi nagy művében sem győzi a rendnek és összhangnak, az átható ítélő-erőnek, az értelemnek szabályozó működését figyelembe ajánlani, de most már tudja, hogy a phantasia az összes művészeteknek anyja, azt is, hogy a lángész műveinek meleg érzésből kell fakadniok, mert a hideg megfontolás csak merev, mesterkélt utánczásokat hozhat elő. Sulzer itt, vonatkozásban a művészeteknél említettekkel, megkülönbözteti a puszta mechanikus lángelmét, mely csak az érzékek s idegrendszer különös érzékenységen alapszik és szép, színes, harmonikus, rhythmikus, de kifejezéstelen műveket hoz létre, az igazi nagy genius-tól, mely általános philosophiai lángelmével is bír s a tetszetős, kellemes formába mélyebb tartalmat, nagy eszméket és gondolatokat tud önteni. Homeros, Pheidias, Händel ilyenek. Anakreon, bár művészetre Homeroshoz hasonlatos, mélységre messze alatta áll, ő csak kellemes fiu, ehhez a hőshöz képest. Raphael nagy rajzoló és nagy lélek, Callot csak nagy rajzoló.

Műbirálati megjegyzéseiben Sulzer a század első felének izlését vallja még Lessing korában, Lelkesedik Bodmer epikus műveiért, Haller leíró költeményeiért. Az irodalom új irányával nem igen tud megbarátkozni és Bodmerhez intézett sorainak tanúsága szerint egy időben a Nicolaik, Ramlerek és Lessingek

rossz ízlése ellen kirohanásra is készült. Shakespearet csodálatraméltónak mondja ugyan, de ízlésbeli tévedéseit és szabálytalanságait megrója. Méltatásával kapcsolatban szól a góth építészetről, mely részleteiben igen sikerült lehet, de egészében ízléstelen és Rembrandtról, kinek festményei gyakran egyik-másik tekintetben csodálatosak, de máskülönben minden jó ízlésű emberre nézve kiállhatatlanok. A tragoedia hatáskeltésének s a drámai egységeknek fejtegetésében is még Aristoteles francia magyarázóinak hatása alatt áll s a „Hamburgi dramaturgiá“-t nem fordította hasznára. Nagy műve így egy túlhaladott álláspontnak elkésett szöszölője lett.

Sulzer egyébként nagy szolgálatot tett, mert (művének szótárformája által rákényszerítve) az aesthetikai anyagot egész teljességében le a részletekig s gyakorlati s technikai kérdésekig felölelte és hozzáférhetővé tette és bár, mint eklektikus, megállapodásához nem annyira önálló elmélkedés, mint inkább az előbbi s korabeli aesthetikai irodalom tanulmányozása folytán jutott, vannak elvei, melyek nevezetesebb kérdések tárgyalásakor rendszerint előtűnnek s az egész épületnek nagyjában egységes jellemet adnak. Eredetiséget főleg a művészet morális jelentőségének erős kidomborításában találunk. Műve kétségtelen és tartós hatással volt korára, nagyobb, mint a minőt belső értékénél fogva megérdemelt. Későre, még Kant után is találkozunk „A szépművészetek elméletének“ új kiadásaival. Schiller is a művészetek felől való korábbi nézeteiben Shaftesbury mellett főleg Sulzer befolyása alatt áll.

„A szépművészetek és széptudományok elméleteinek“ megírásában fáradhatatlanoknak bizonyuló többi popularis elmélkedő közt a kiválóbbak egyike Eberhard János Ágoston (1739—1803), Meier halála után a hallei tanszéken utóda, a Leibniz-Wolff-féle tannak egész élete végéig rendíthetlen híve, ki Kantnak s a kritikai philosophiának is ellenese volt. Általános bölcsészeti tevékenysége mellett feltűnt aesthetikai fejtegetéseivel is. Mendelssohnnak ajánlott első művében a költészettant az aesthetikai elméletre alapítja s a német írók műveiben szétszórt egyes felvilágosításokat a maguk helyére beillesztve egy rendszerré fűzi. Az alsófoku lelki képességeket foglalkoztató széptudományoknál az élvezet a főczél. Élvezetet pedig akkor érzünk (így tanulta ezt Leibniztől), ha saját tökéletességünknek tudomására jutunk. A szép műalkotás sok képzetet ébreszt egyszerre s ezzel tökéletességünk érzését idézi fel, mert az erő könnyű alkalmazásának érzése kellemes. Ebből az elvből folynak a költészet részletes szabályai. Különben a szép nem esik össze az érzéki kellemessel, mert felfogására kizárólag a világosabb érzékek alkalmasok.

Az új század elején jelent meg Eberhardnak levelekben írott másik nagy műve: „Az aesthetika kézikönyve“, mely népszerű irányánál fogva minden metaphysikai speculatiót és vitát elvből mellőz. Itt azt olvassuk, hogy a szép is, a fenséges is a különfélének összhangzása a jelenségben, csak hogy a szépnél a különféleség van túlsúlyban, a fenségesnél az egység. Természetesen az utóbbi esetben az egységhez nagyságnak is kell társulni. A forma egysége pedig kétféle lehet: a különféle vagy egy célra, vagy csak egy egészszé egyesül. Eberhard az előbbit „aesthetikai tökéletességnek“

kereszteli, az utóbbi a tulajdonképeni (forma-) szépség. Egy épület, ha szilárd, egy vár, ha bevehetetlen, aesthetikailag(?) tökéletes, míg a szépség ott az arányos méretekben, itt a legszabályosabb polygonalis alaprajzban áll. Mi már most s van-e általában abszolút szép, valami „legszebb“? A régiek a körvonalat, Hogart a hullámvonalat tartották legszebbnek, néhányan ezt a szint, vagy hangot, mások amazt. Mindnyájuknak igazuk van, mondja Eberhard, a meny-nyiben azt a legszebbet a maga helyén tartják legszebbnek, egyiknek nincs igaza, ha föltétlenül a legszebbnek nyilvánítja, mert semmi sem a legszebb magában véve. Az egyenes vonal ép úgy legszebb lehet valami műalkotásban, mint a görbe, vagy hullámvonal, ha rendeltetésének megfelelően alkalmazott. A hajónál, mert mozgékony kell, hogy legyen, a görbe vonal, az épületen, a hol a szilárdság kinyomata a fő, az egyenes a legszebb. Ez nem azt jelenti, hogy a vonalnak nincs magában is szépsége, csak azt, hogy a concret szépség megítélésénél mindenütt a rendeltetés szempontja uralkodó. A szép elemeinek szépségét tehát sajátlagosra és jelbelire kell felosztani. Az utóbbi ott érvényesül, a hol az elem egy szép műnek alkotó részévé válik s benne aesthetikai tökéletesség lesz nyilvánvalóvá. A zöld szín magától szép, de az emberi arczon nem az, mert az ember aesthetikai tökéletességével nem harmonisál. Itt csak a piros szép, mert ez az élet és egészség színe. Ebből kifolyólag a szépség létrehozásánál s megítélésénél egyaránt az ész játszik vezérszerepet. Persze nem az érzékietlen tisztaságában elijesztő, hanem „a vidám, nevető, a szemlélő, képes és szépített ész,“ mely a phantasia képeit kielégítő okok, indokok

alapján elrendezi, az alakot, szint, nagyságot a műben nyilvánuló jellemnek és kifejezésnek megfelelően megválogatja.

Eberhard művének további folyamából legérdekesebbek az aesthetikai homályt fejtegető levélsorozat s a művészetekről általában, meg a zenéről, tánczról, képzőművészetekről részletesebben szóló rész, mely a popularis aesthetikában eddig tátongó hézagot volt hivatva kitölteni.

A rendszerezők közé tartozik Eschenburg I. I., braunschweigi collegiumi tanár is (1743—1820), Baumgarten tanítványa, Shakespeare érdemes fordítója, kinek sok kiadást ért „Elméletéhez“ gazdag példatárak csatlakoztak. A mű egyszerű tájékoztató az aesthetikai vizsgálódás akkori állásában s e célból mindenünnen összegyűjtötte az anyagot. Az utalások egész kis repertoriumot alkotnak, melyben megtaláljuk a németeket, angolokat (főleg Home-ot) s a francziákat. Az aesthetika Eschenburgnál is az alsó, vagy érzéki megismerő képességgel foglalkozik, de Tetens, Campe és Herder nyomán a megismerés objectiv oldalát ő is megkülönbözteti a subjectivtól, az érzetet az érzéstől. Baumgarteni módon azonban az érzetet az értelemhez s megismeréshez, az érzést az akaratnyilvánulásokhoz sorolja. A művészetek céljául azt tűzi ki, hogy az előbbieket által az utóbbiakat létrehozzák. Az erkölcsi megjavítás tanát irónk Gellertől és Sulzertől tanulta. A szép szerinte tulajdonképen csak a látható tárgyak külsején jelentkezik, a szónak minden másra való alkalmazása csak átvitt, metaphorikus jelentésű. A szépen kívül beszél az új, váratlan, szokatlan, csodálatos, nevetséges, ellentétes, nagy, fenséges aesthetikai értékéről.

A művészet történetére helyezi a fősúlyt Büsching Antal Frigyes. Ez az elmélkedő annyiban is új úton halad, a mennyiben a képzőművészetek: a szobrászat s kömetszés iránt érdeklődik első sorban. Kifogásolja azt a nézetet (Winckelmann), mely szerint egyes műalkotások szépségre a természeti dolgokat fölmúlhatnák. A szépművészetek és széptudományok, nézete szerint, különféle irányuak s értékűek. Egyik rész szépet azért hoz létre, hogy megindítson s gyönyörködtessen, a másik szellemünkre s értelmünkre hat vele, gondolatokat ébreszt, a harmadik a jónak és rossznak, szépnek és rútnek érzéseivel vágyat és undort akar felkelteni. Az utolsó a legtökéletesebb.

Nagyobb igényekkel lép fel König I. Keresztély, ki azt igéri, hogy semmi tekintélyre nem hallgat s az aesthetikának még sehol meg nem alkotott épületéhez állítja össze az anyagot. Eredetisége felől azonban keveset tarthatunk, ha látjuk, hogy a szépművészetek egész felosztását mástól (Schütztől) veszi át s „az egység a különféleségben“ elmélet ellen Home-nak, a „legélesebb ítéletű“ aesthetikusnak, érveivel harczol. El is fogadná elméletét, csak a szépnek subjectiv jellegével nem tud nála megbékülni. Az aesthetikai fogalmakat írónk különféle szempontok szerint elrendezve, hosszú sorban felvonultatja. A szép ugyanis természeti és művészi. Az utóbbi pszichologiai (alapja az érzésben vagy képzeletben van), conventionalis (a művészet törvényein alapszik) és divatszépség. Állhat pedig a természet utánzásában, szépitésében, vagy teljesen költöttben. Egyszerű lehet és összetett (s itt ismét egynemű elemekből: táncz, vagy különeműekből való: tájkép). Lehet érzeki, képzeleti, gondolati. Lehet nyugodt (csak tetszik) és

megindító (moralis) szépség. Nem csoda, mondja König, ha e rendkívül sokféle, változó szépséget meghatározni senki sem képes. Ő sem tudja. Csak egy merész vágással próbál segíteni: egyszerűen kikanyarít egy részt s a szépet kizárólag ebben keresi. Meghatározása így hangzik: szépség a látható és tapintható (miért csak ezeknek?) tárgyakkal azon (objectiv) tulajdonsága, melylyel magukban (an und für sich) tetszenek. A „magukban“ azt fejezi ki, hogy egyik tárgynak a másikhoz való viszonya nem tartozik a széphez. Hogy mi tetszik magában, már csak a tapasztalásból lehet megtanulni. Itt kereste az alakoknál Hogarth, az anyagnál (puha, finom) és felületnél (sima) Burke, a nagyságnál szintén Burke és „Vater“ Aristoteles.

Riedel Frigyes Just, erfurti, később bécsi művész-akadémiai tanár (szül. 1772), az aesthetikai fogalmak s tényezők elkülönítésén fáradozik s a szép, nagy, fenséges, naiv, szeszély, nevetséges, hasonlóság, ellentét, utánzás, illusio, új, váratlan, csodálatos, pathos, érdekes, gratia stb. mivoltát s aesthetikai értékét fejtegeti. Írónk elvtelen eklektikus. Maga kimutatását adja az aesthetikai íróknak, kiket „megrabolt“. Érdeme mégis, hogy Home-ra s általában az angolokra figyel. Velők azt állítja, hogy az emberi léleknek belső érzékei vannak, melyek az igaznak, jónak, szépnek megismerésére közvetlenül rávezetik. Ezek a közérzék (a sensus communis), a moralis érzék s az ízlés. Mind a három általános törvények szerint működik s ítéletük (az ízlésé is) általában érvényes és szükség-szerű. A jót mindenkinek kívánnia kell, az igazat mindenki igaznak kénytelen elismerni, a szép mindenkinek okvetlenül tetszik. E felfogást fentartva, a szép

jelenségek számának nyilván nagyon meg kell fogynia. Riedel itt fontos elvi kijelentéseket tesz. Mindenek előtt kizárja a tiszta értelmi, vagy szellemi gyönyört, melyet következtetések, eszmelánczolatok bennünk keltenek s megállapítja, hogy a szép gyönyöre érzéki természetű. Aztán (a később Kantnál előforduló megkülönböztetést, sőt a szót is már használva) az érdekeltséget sem tűri meg benne. Szép az, a mi érdek nélkül érzékileg tetszik, akkor is, ha nem a mienk, rút pedig, a mi akkor is visszatetszik, ha nem kell félnünk attól, hogy sajátunkká lesz. A szép különben nem a tárgyakon levő objectiv tulajdonság, hanem sajátos érzés, mely külső hatásra az alanyban támadt. A külső tulajdonságok, pl. az egyformaság és különféleség, symmetria, rend, szabályosság, célszerűség, létrehozhatják, de nem tartalmazzák a szépségnek lényegét, nem teszik magát a szépséget. Nem tetszik-e néha a szabálytalan s a különös is újdonsága, szokatlansága miatt s a szabályszerű és célszerű nem azért tetszik-e akárhányszor, mert valami előnyt ígér?

Midőn Riedel azt keresi, hogyan juthatunk a szép változatlan és szükségszerű törvényeinek nyomára, bírálólág végig tekint az aesthetikai módszereken. Az aesthetikusok három különböző úton jártak eddig. Az egyik (Aristoteles) elővett egy méltán csudált költeményt s ennek szerkezetét és részeit vizsgálva jutott tételeihez. Egy másik (Baumgarten) a szépség lényegéből s a művészet általános fogalmából indult ki. Néhány angol pedig érzékeny lélekkel olvasva a régiak s újak műveit, abból a hatásból, melyet valamely gondolat lelkükre tett, következtetett ennek szépségére. Mind a három eljárás, Riedel szerint, kétséges

értékü. Mit tartoznak Homeros szabályai (Aristoteles-nél) Miltonra, Klopstockra, Camoensre, Voltaire-re? Az egyes műből indulva ki, könnyen olyasmit is általánosítunk, a mi egy általános törvény alkalmazásának egyik módja csupán s a mű iránt való lelkes tiszteletünk akárhányszor azt is szabálylyá téteti velünk, a mi nem szépség, hanem hiba. Baumgarten vezérletére is csak akkor bizhatnók magunkat, ha az aesthetikai fogalmakat úgy meg lehetne határozni, mint az igazságot, a syllogismust, vagy értekezést. De ki adhatja a szépnek, a tragoediának, eposznak, ódának tökéletes meghatározását? Önkényesen alkotott fogalmakból pedig csak önkényes szabályok erednek. És az angolok módszere? Az emberi szív rejtett mélyeinek, az érzelmek változatos nyilvánulásainak tanulmánya a kritikusra és művészre kétségtelenül hasznos, de az így nyert eredmények egyetemes érvényűek csak akkor lehetnének, ha az emberek egyformán éreznének, pedig a tapasztalás tanúsága szerint izlésünk eltérő s a különbözőképen ítélők közül a maga szempontjából mindeniknek igaza lehet, nem úgy, mint a logikában, a hol, ha egy ítélet igaz, a vele ellentétes okvetlenül hamis.

Mindebből az aesthetika csődjé következne, de Riedel, a ki imént még általánosan és szükségszerűen tetsző szépségről beszélt, idáig nem mehet el. Azért merészen épen a szükségszerű, ellentállhatatlan hatásban keresi a szépnek legfőbb ismertető jelét. Ha minden erőlködésünk mellett, melylyel valamit rútnak akarunk nyilvánítani, egy belső szózat mégis azt súgja: ez szép, akkor biztos, hogy csakugyan szép van jelen. És ha másnak ez a mystikus belső szózat egyebet súg, kinek lesz igaza? Riedel az egyéni,

subjectiv tetszést objectiv értékűnek akkor ismeri el, ha a mi ítéletünk az emberek ítéletével megegyezik, „a teljesen általános szabályok“ megállapítását a múlt, jelen és jövő összes jó ízlésű embereinek egybehangzó (esetleg szavazattöbbséggel túlsúlyra emelkedő) véleményétől várja. E közben nem veszi észre az ellenmondást, melybe előbbi kijelentéseivel került, nem érzi álláspontjának tarthatatlanságát, melylyel az ízlésnek közvetlen nyilvánulásait valami külső hozzájárulástól feltételezi s azt, hogy mit tartsak szépnek, azzal hozza kapcsolatba, mit tartanak mások annak, a szükségszerűen tetszőt szavazattöbbséggel akarja meghatározni s az ízlés helyességét a „jó ízlésűek“ (ki választja ki ezeket?) véleményétől teszi függővé.

A popularis philosophusok elméletének ismertetésére ennyi elég. A kiket felsoroltunk, korukban mégis bizonyos népszerűségekre tettek szert, a többiek ezt sem igen érték el. Még csak néhány nevet említünk azok sorából, kik egyik-másik aesthetikai részletkérdés tanulmányozásába mélyedtek s itt érdemest alkotak, vagy gyümölcsöző eszmecserére szolgáltattak alkalmat.

Ilyen mindenekelőtt Nicolai Frigyes (1733—1811), Lessing és Mendelssohn barátja, ki kritikai folyóirataival sokat tett a felvilágosodás terjesztésére s hosszú ideig az ízlés terén is tekintélyes bíró volt, míg aggkorában az irodalom és philosophia terén mutatkozó hatalmas fellendülés egyoldalú, elfogúlt bírálatával nevetségessé nem vált. Fiatalkori műve: „Értekezése a tragoediáról“, bár új gondolatokat nem tartalmaz s lényegében a francia dramaturgia álláspontját foglalta el, mégis némi nevezetességre tett szert Lessing-

nek hozzá fűződő fejtegetései miatt. — Garve Keresztély (1742—1798), Burke és Aristoteles fordítója és ismert nevű popularis philosophus, egyebek közt „Az érdekesről“ írt, behatóan fejtegetve, mi érdekli a művészi alkotásokban értelmünket s mi érzelmeinket, hogy ezekből az általános tételekből következtetést vonhasson a művészetekre.

A természetutánzás kérdése is sok vitának szolgált alapjául. Schlegel János Illés (1719—1749), ugyanaz, a ki a dán színház ügyében írt, még Batteux előtt a művészeteknek közös elvét az utánzásban találta fel, de kifejtette, hogy gyakran a művésznek a valóság pontos utánzásáról le kell mondania. A különböző anyag, a különböző eszközök más-más utánzást parancsolnak és teljességre, az összes tulajdonságok visszaadására sem törekedhetik senki. Sokszor nem is annyira a tárgyat magát, mint a fölöle alkotott ideát kell utánoznunk. Hogy milyen volt pl. Agamemnon, vagy Brutus, szemléletből senki sem tudhatja s a költő, vagy festő nem utánozhat egyebet, mint róluk való képzeleteinket. A művész kiválaszt, a természetben szétszórtat egyesíti s a megfelelő tulajdonságokat halmozván, mind a szépségben, mind a jellemzetességben fölülmúlja a természetet. Olyan szép nő sohasem élt, mint a milyen egy Venus-szobor, s annyi hiba, vagy erény emberben nem egyesült, mint az utánzásban egy-egy alakban egyesülni szokott.

Batteux művét, mely az utánzást a művészetek alapelveül proclamálta, Schlegel János Adolf (1721—1793) (Illésnek testvéröccse), fordította le németre. De az átültető a művet kísérő jegyzetekben s értekezésekben már kételyeinek nyílt kifejezést ad. Nem tagadja, hogy az elv a költészet nagy részére alkal-

mazható, de már az ódánál és tankölteménynél cserben hagy s így nem lehet a költészet általános elve. Ugyanezt a kérdést fejtegették Schlegel Gottlieb és Moritz Károly Fülöp (1757—1793). Az utóbbinak műve, mint Goethe „Olaszországi emlékei“-ben mondja, közös megbeszélés eredménye volt. Szó van itt a lélek tevékeny, teremteni vágyó erejéről, mely a természetben levő egyes `szépben kielégülést nem találhat, s mely a természet nagy egészének arányait s bennök a legfőbb szépet mintegy gyújtópontba gyűjti, hogy ebből a legfőbb szép képét domborítsa ki. Ennek természetesen valamihez szükségképen tapadni kell s ezért kénytelen az alkotó erő látható, hallható, vagy a képzeleterő számára felfogható tárgyat választani, melyre a legfőbb szép visszfényét kicsinyített mértékben alkalmazza.

Mindezekből a fejtegetésekből az eszményítés ajánlását halljuk ki. Az ideal most, Winckelmann óta, a műelmélet leggyakrabban fejtegetett fogalma.

FORDULAT A MŰALKOTÁSOK FELÉ.

WINCKELMANN ÉS UTÓDAI.

WINCKELMANN TÖREKVÉSEI. — A MŰVÉSZET FEJLŐDÉSÉRE HATÓ OKOK. — A GÖRÖG MŰVÉSZET KORSZAKAI. — A SZÉPNEK FORMAI FELTÉTELEI. — AZ IDEÁL. — A KIFEJEZÉS SZÉPSÉGE. — AZ ALLEGORIA SZÜKSÉGES A KÉPZŐMŰVÉSZETBEN IS. — A ROKOKÓ ÉS BAROCK ÍZLÉS ELLEN. — A MŰVÉSZET MEGÚJULÁSA A RÉGIEK KÖVETÉSÉTŐL FÜGG. — CHRIST. — MENGES. — D'AZARA. — HAGEDORN. — SONNENFELS.

A baumgarteni iskola tudós aesthetikusaiból rendszeren hiányzott a figyelem a szépnek concret megnyilatkozásai iránt. Egy részüknél a systema, a szépre vonatkozó ismereteknek hiánytalan összefüggése volt a fő. A németek már most értettek hozzá, hogy kell (Lessing szavai szerint) néhány fölvelt szómagyarázatból a legszebb rendben mindent levezetni, a mit csak akarunk. Mások pszichologiai megfigyelésekben tüntek ki s a lélekre történő hatásokat elemezték, de az élő művészet tanulságainak figyelembe vétele itt is hiányzott, a befelé fordított tekintet előtt a természet jelenségei s a műalkotások félhomályban maradtak.

Mindez főleg a zene s képzőművészetek terén mutatkozott, melyeknek elméletét a Gottsched körül folyó irodalmi harcz sem érintette. A költészetnél látszólag kivételes az állapot. Ebben a „széptudomány”-ban, mely Baumgartentől fel Riedelig és Mendelssohnig minden érdeklődést lekötött, a régi poetikák

szokása szerint a műtermelésre is esett némi figyelem. Baumgarten még egyszerűen Gessner példagyűjteményéből szedegeti idézeteit, Meier azonban, ki Klopstock Messiását bírálva, Lessing epigrammája szerint „kritikájának mécsesével a napot megvilágította“, az ókori írókon kívül Boileau-ból, Miltonból, Lange, Haller, Pyra, Gleim műveiből idéz, Sulzer Bodmerből és Klopstockból, Mendelssohn már Lessingből és Shakespeareből vett példákkal világosítja fel elméleti fejtegetéseit. De azért mindez legnagyobb részt csak az elmélet illusztrálására való s nem szolgál önálló s mélyebb fejtegetés kiinduló pontjául. Az aesthetika művelői nem látták be, hogy a természet jelenségeivel s az emberi szellem alkotásaival való közelebbi megismerkedés az elméletre hasznos és megtermékenyítő lehet. Riedel legalább kerekén kimondja, hogy a jelenségek megfigyeléséből aristoteli úton általános igazságokhoz nem juthatunk. Igaz, hogy maga a német művészet sem ért még olyan lendületet el, hogy kíséretében szélesebb körű aesthetikai bírálat és reflexio támadhatott volna. Ezért az elmélkedés rendesen az írószoba magányában szövődött, nem ereszkedett az általános szempontok elvont magasságából az egyes művészi irányok, vagy művek vizsgálatáig s szemléletéig alá. Elmélet és művészi gyakorlat meghasonlottak egymással s az aesthetika föllendülése, úgy szólván, hatástalan maradt a művészi productióra.

E tekintetben változás csak úgy állhatott elő, ha egyes férfiak a systema bilincseitől szabadon, a főelvek hagyományos s immár meddő fejtegetésének békét hagyva, egész erejükkel a jelenségek világa felé fordulnak s a concretben, az egyesben és külö-

nösben keresik az általános törvények megnyilatkozását, a honi műtermelés szegényes és gyarló volta miatt pedig a világirodalom s művészeit remekeit veszik elemzés alá s a legjelesebb idegen mintáknak tanulmányán megerősödött ízléssel bírálhatják s irányíthatják a művészi törekvéseket. Ilyen ember támadt Winckelmannban, az ókor genialis tanulmányozójában, és Lessingben, ki Diderot mellett a század legnagyobb kritikai lángelméje. Az első az antik szobrászatban, a második a görög tragoediában és Shakespearenél találta fel a művészet legtökéletesebb nyilvánulását s ezeknek beható tanulmányából törekedett leolvasni a szabályokat, melyekhez a szép megvalósulása közben kötve van. Mind a kettő mély bepillantást tett a művészet lényegébe és rendkívüli hatással volt úgy a további elméletre, mint a művészi gyakorlatra.

Winckelmann János Joachim (1717—1768) egy szegény cipész fia volt. Sok nélkülözés közt, szívos kitartással és törhetlen energiával vergődött odáig, hogy önképzés útján előkészülve, gymnasiumba, majd egyetemre jusson. Halléban Baumgarten tanítványai közé tartozott. Később házi tanító, majd egy kis városi gymnasiumnál tanár, aztán a tudós Büнау grófnak könyvtárnoka. Itt olthatta tudományszomját, a szomszéd Dresdában pedig régiségeket látott és a képtár remekeit szemlélte. Mindez csak egy időre elégithette ki. Lassanként heves vágy fogta el lelkét, hogy Olaszországot, a művészetek hazáját, a régi kor temetőjét örökbecsű emlékeivel láthassa. Idővel, a protestáns hitről a katolikusra való áttérés árán, ez a kívánsága is teljesült. Rómában, Flórenczben, Nápolyban töltötte aztán életét a művészeti alkotások leírásá-

val, tanulmányozásával elfoglalva s egymásután támadtak régiség-tani és művészettani értekezései, melyeknek koronája „Az ókori művészet története“. Bécsi rövid ideig tartó időzés után olasz földre visszatérve, Triestben rablótámadásnak esett áldozatul.

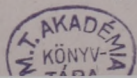
Az idézett főmű nemcsak a művészekre és művekre vonatkozó adatoknak gazdag tárháza s az egyes korok emlékeinek változó jellemében tükröződő belső történetnek finom érzékről és megfigyelő képességről tanuskodó színes rajza, hanem egyúttal komoly kísérlet az egyes nemzetek s korok művészetének sajátos jellemet adó s a történetileg kimutatható fejlődést, vagy hanyatlást előidéző okoknak kinyomozására. Már a „Régiek, vagy újak“ vitájában s a nemzeti irányok felülkerekedésekor hangoztatták a földrajzi tényezőknek, faji jellegnek és művelődési viszonyoknak átalakító hatását a művészetekre. Dubos apát a század második évtizedében körülményesen vizsgálódott is erre vonatkozólag. Winckelmann ismerhette e törekvéseket; Montesquieu pedig, kinek iratai szintén kezébe kerültek, a történelmi fejlődésben mutatkozó belső törvényszerűségekre, a látszólag véletlenben, a természeti törvények szükségszerűségével ható általános okokra irányozhatta figyelmét, s ezzel (a mint később Herdert és Bucklet a történelem philosophiájának tanulmányára ösztönözte), a mi írónk műtörténeti vizsgálódásainak is irányt s vezérlő eszmét adott.

Winckelmannn nyomozza az egyes népfajok physikai és lelki sajátosságainak hatását a művészi alkotásra; kimutatta, hogy az ember mindig a maga hasonlatosságára formálja művészetét. Ha a régi egyiptomi, vagy a görög művekben nem találjuk fel a Nilus-völgy, vagy Hellas mai lakóinak hű képét,

csak onnan van, mert maga a nép azóta nagy változásokon ment keresztül, de mégis megmaradt máig a görög fajnak szépsége, melyet a természettől és égaljtól kapott ajándékba. Szép, szellemes kifejezésű, harmonikus már az olasznak arcza is, de a görög fölülmúlja, e népnél pedig a derüs ég alatt, mérsékelt éghajlatban, az afrikai forró szelektől védett helyen élő ion törzs, az Archipelagus és kisázsiai part lakója lehetett a legszebb, legtökéletesebb emberi alak. Ezt a testgyakorlással ruganyossá, hajlékonyná vált, edzett, nagy és férfias körvonalakat mutató, a ruházat által el nem nyomorított, a húsos és sovány közt egyensúlyt mutató testet látta a régi művész s e nemzetnél, mely a szépséget, erőt, ügyességet, mint a szépségversenyek és nemzeti játékok mutatják, rendkívül megbecsülte, a művészetben is a szép kultusának kellett kifejlődnie. Aztán milyen világosan mutatkozik a művészetben a népek sajátos lelki világa s gondolkozásmódja, melyre a természetben kívül az intézmények, a nevelés, államélet és kormányzási mód is csak olyan erővel hatnak, mint a levegő, mely az embert körülveszi. A keletieknek figurális kifejezései melegek, tüzesek, mint éghajlatuk és gondolataik röpte sokszor túlhaladja a lehetőség határait. Az egyiptomiak és perzsák phantastikus, a szépet a rendkívülinek feláldozó műveit ilyen agyvelő szülte. A görögöknek ellenben festői volt nyelvök, festőiek fogalmaik. Sokszor egyetlen szóval élénk színű képet vetettek oda: Képzeletük nem volt féktelen; gyors, érzékeny idegeikkel finomszövetű agyra ható érzékeik egy tárgynak különböző tulajdonságait ismerték fel egyszerre s főleg a szép iránt érdeklődtek. Az ion földön megeredt művészet a demokratikus Athenben,

a szabadság légkörében, a maihoz hasonló könyvtudomány terhétől nem nyugözött szabad gondolkozásu emberek közt nőtt nagyra. A művész alkotásairól a legbölcsebbek mondtak ítéletet, az egész nép tudomást vett róluk. Mivel a mű csak az isteneknek s a legszentebb s leghasznosabb dolgoknak dicsőítésére volt rendelve s a művésznak nem kellett kicsinységekre, játékra gondolnia, vagy a hely korlátozottságával, a tulajdonos szeszélyeivel számolnia, hanem a mit alkotott, az egész nép büszke fogalmainak felelt meg, nagy arányu s fenséges jellemű maradhatott a művészet, mindaddig, míg idővel előregedve, lassu hanyatlásnak nem indúlt.

Winckelmannnak figyelmes, az átmenetek legfinomabb árnyalatait észrehevő tekintete előtt feltűnnek a folytonos lassu változás fordulópontjaival határolt nagy történeti korszakok. Látja és megmutatja, mint válik ki a régibb hatalmas, kemény, szabályos, kifejező, de báj és szépség nélkül való stilusból lassanként a Pheidias és Polykleitos korabeli magas, nagy, fenséges, mely a keménységet és szögletes idomokat folyékony körvonalakká olvasztotta s az erőszakos állásokat és cselekvéseket enyhítette. A nagy egyszerűség főképen ennek a foknak jellemző sajátsága. Ebből fejlett ki a szép stílus, Parrhasios, Praxiteles, Apelles stílusa, melynek legfőbb jellemző tulajdonsága a tagok helyzetén, a test cselekvésén és mozdulatain, a ruha redőzetén s az egész öltözeten elömlő báj. A művész most a természethez közelebb lépett s mert nem kellett az ideálra való törekvése miatt egymáshoz hasonló és egyforma alakokat teremtenie, változatosabbá lehetett. Ez a különféleség azonban az összhangnak és nagyságnak nem volt még



kárára. A lélek csak mintegy a csendes víznek felszíne alatt nyilatkozott meg és sohasem tört elő erőszakosan. A művészet philosophált az indulatokkal. A negyedik fok aztán az utánzás, az eklektikus szemelgetés, a szorgalom és kicsinyes diszítés kora, melyben a lágyra és szelidre törekvés folytán gömbölyübbé, kedvesebbé, de egyszersmind tompábbá, jelentéktelenebbé, kicsinyessé, alacsonyynyá, férfiatlanná, mesterkéltté vált minden. — Winckelmann ilyen ismeretetését számtalan adattal és részletes jellemzéssel egészíti ki. Tárgyalásából kiemelkednek az egyes műremekeknek: a Laokoon-csoportnak, a belvederi Apollonnak részletes, művészi eleven érzékről és tollról tanuskodó leírásai. A belvederi Torsonak ismeretése egész kis értekezéssé bővült.

Mindez a szép műnek műtörténeti jelentőségére tartozik. Vizsgáljuk most, mi szorosabban philosophiai, aesthetikai tartalma?

Írónknak, bár a szépet a művészeti alkotásokban tanulmányozta, mégis szüksége volt némi elméleti alapra. Történeti munkájának egy terjedelmes része a művészet lényegéről beszél. Azonban nem követi a philosophusokat. Úgy látja, hogy a szépség (mely az összes művészetek végső célja és központja) a természetnek nagy titkai közé tartozik, melynek lényegét és világos fogalmát (bár hatását mindenki érzi,) még senki sem tudta meghatározni. Meggyőződése szerint róla való tudásunk csak egyes ismeretekből alakulhat, melyek, ha helyesek, összegyűjtve és egyesítve, az emberi szépségnek legfőbb ideáját adják. Winckelmann meghatározásaiban mindenütt észrevehető az érzéki szemléletnek irányadó szerepe. A szépet lehető tökéletességben ott látja megtestesülve a

görög szobrokon, tulajdonságait róluk csak le kell olvasnia. Legelvontabb definitiói is a szemléletben nyújtottnak teljes tisztaságában való kiválasztására s általánosítására vezethetők vissza. Nem is annyira a szépnek fogalmát, mint inkább az emberi szépséget, itt is csak a formai, a plastikai szépséget akarja magyarázni. Már a szint is mellékesnek nyilvánítja. Ez szerinte hozzájárúlhat a szépséghez, emelheti formáit, de maga nem szépség. Igaz, hogy a fehér test rendesen szebbnek és nagyobbnak is látszik, mint a más színű, de viszont a szerecsen, kellemetlen színe mellett is, szép lehet, ha arcvonásai arányosak s az ércszobrok, a fekete és zöld bazaltból készült ókori szoborművek is szépek, esetleg szebbek, mint más fehér márványszobrok. A szépség tehát nem függ a szintől.

A legfőbb szépség, mondja Winckelmann, istenben van s az emberi szépség annál tökéletesebb, minél megfelelőbbnek gondolhatjuk az egységes és osztatlan legfőbb lénynyel. A szépnek ez a fogalma mintegy az anyagból tűz által kivont szellem, mely teremtményt törekszik nemzeni az istenség elméjében tervezett első eszes teremtmény képére s hasonlóságára. A szépnek formái egyszerűek és összefüggők, egységükben változatosak s ezért összhangzók. Írónk saját korának a cifrát, kicsinyest, diszszel túlhalmozottat kedvelő ízlésével ellentétben, az ókori művek által vezetve, a szépben az egyszerűt, a nagyot emeli ki mindenütt s a fenségest magasztalja, mely akkor áll elő, ha egység és egyszerűség nagysággal párosul. A nagy nem veszít azzal semmit, hogy egyszerűsége miatt könnyen foghatjuk fel, sőt épen így tűnik fel egész nagyságában, míg az, mit a részek-

nek tömege miatt egyszerre nem tekinthetünk át, kisebbnek látszik. Lám, a minket elbájoló harmonia sem végtelenül tört, összefűzött és kapcsolt, hanem egyszerű, hosszúra nyújtott hangokban áll. A nagy palota is kicsiny, ha diszitással megrakott, míg a ház nagy, ha szép és egyszerű. Az egységet, változatosságot és megegyezést a régiek mindenféle műveikben gondosan megfigyelték. Szobraikon az ifju testet olyan változatos vonalak határolják, melyek központjukat szüntelenül változtatják és ha kiegészítenők, sohasem alkotnának kört. Edényeiknek és vázáiknak elliptikus határvonalait is több körrel kell megszerkeszteni s mégis mindenütt egység van a változatosságban. Egy szép ifju test ilyen vonalakból összealkotva, olyan, mint a tenger felszine, mely bizonyos távolságból tekintve csendes és tükörsima, bár folyton mozgásban van és hullámszik.

A magas szépségnek az egységből folyó további tulajdonsága kifejezéstelensége, mely azt követeli, hogy ne legyen benne semmi oda nem tartozó s a teljes tisztaságot zavaró idegen vonás (pl. ennek, vagy annak a személynek, ennek, vagy annak a lelki állapotnak s indulatnak jellemző sajátása). A szépségnek e tekintetben hasonlatosnak kell lennie a forrás mélyéből merített legtökéletesebb vízhez, mely akkor legegészségesebb, ha semmi íze nincs, mert ilyenkor minden idegen résztől ment. Winckelmann ezzel a platonai módon képzelt legfőbb szép ideált olyan magasra emeli, hogy formái elmosódnak s elvesznek tekintetünk elől. De, a mintegy minden földi salaktól, az egyéninek összes járulékaitól megtisztult, élettelen és kifejezéstelen szépséggel nem boldogúlhat, mihelyt a concret művészi alkotások

szemléletére tér át. A szépség ezekben megjelenve, nem maradhatott az imént említett elvont tisztaságában, hanem kifejezővé lett, bár a kifejezés szintén a szép szolgálatába állott. Winckelmann ezért hátrább a kifejezés szépségéről is beszél.

A szép megjelenítésére törekvő művész, így látja irónk, vagy egy szép tárgyat vesz mintául, vagy sokból választja ki a szépet s e szerint individualis, vagy idealis szépséget állít elő. A görög művészet is, kivált eleinte, egyes szép tárgyakat utánzott s még később is Praxiteles a knidosi Venus szobrát kedvese, Kratina után mintázta s egy festő Laist vette a Gratiák képéhez mintául. Ez azonban nem volt egyszerű másolás. A görög művészet itt is általános törvényét követte: hasonlóvá s egyszersmint szebbé tette az alkotást. Az érzéki szépséget a szép természet adta neki, a fenséges vonásokat az eszmény, attól a művész az emberit kölcsönözte, ettől az istenit. Mivel pedig a természeti tárgy ritkán volt fogyatkozások híján, idővel az egyéni egyes szépségtől, sok szép test szépségének egyesítésével, az idealis tökéletesség magaslatára emelkedett fel a művész, megtisztítva a műveket minden személyes hajlamtól, mely a lelket az igazi szépségtől elvonja. Így alkothatta meg pl. a vaticani Apollont, melyhez hasonló emberi alakot nehéz, sőt majdnem lehetetlen találni. Ehhez az istenhez, kinek alakjában a tökéletes éveknek ereje az ifjukor legszebb tavaszának szelid formáival egyesült, a többi halhatatlan közül Bacchus ideálja állott legközelebb: egy szép fiu, az élet tavaszának s az ifjukornak határán, kinél a kélérzet, mint egy növény gyöngéd hegye, épen csirázni kezd.

A mi most a kifejezés s a mozgás szépségét: a

bájt (Grazie) illeti, figyelembe kell venni, hogy a szépség csak a lélek nyúgalmában tündökölhetik zavartalanul, innen a legtöbb isten ábrázolásában az érzelmektől való mentesség. Csakhogy a hatás és cselekvés nem történhetik minden érzésszinezettől mentes, teljes közömbös állapotban és mert az istenek is emberileg kellett, hogy ábrázoltassanak, a művész nem tartózkodhatott attól, hogy a lélek, vagy test ható, vagy szenvedő állapotát, a tetteket, érzelmeket, indulatokat ki ne fejezze. Ez pedig az arczvonásoknak, tehát a szépség formáinak megváltoztatásával jár s minél jobban nyilvánul a kifejező erő, annál lejjebb száll a szépség. A régiek még értettek ahhoz, hogy a kifejezést a szépségnek alárendeljék. A szépség náluk mintegy a nyelv volt a kifejezés mérlegén. Az istenek állása és cselekvése náluk méltóságuknak megfelelő s a hős is a bölcs ember nyúgodtságával uralkodik indulatain. Az öröm nem tör ki nevetésben, hanem a belső gyönyört hirdető derüvé finomul, vagy a naxosi pénzeken ábrázolt bacchansnő arczán a leveleket alig meglebbentő halk szellőként lebeg. A boszszankodás és megvetés a Python-ölő Apollonnál csak finoman, az orrlyukak kitágulásában s az alsó ajk felhúzásában nyilvánul, sőt még a halálos félelem és a legnagyobb kín is a Niobe-csoportnál és a Laokoonnál mélyen alatta marad az indulat főfokának. Ez a csendes nagyság, a nemes egyszerűség mellett, a görög művészet mesteralkotásainak közös jelleme. Mint a tenger mélye nyúgodt marad, bármennyire háborog is felszine, úgy a görögök alakjai a szenvedélyek közt is nyúgodt, nagy lelket mutatnak. Az utolérhetlen báj, mely az ókori kiválóbb művekben az arczokon, mozdulatokon, ruházaton előmlik s még a

középszerűeken is észrevehető, az egyszerűségben s a lélek csendjében fogamzik meg s elvész a vad szenvedélyek tüzeiben. Ez nem érti Pigalle, Bernini és Le Brun. Az utóbbinak rajzaiban az indulatok a dühöngésig fokozódnak. Ezek láttára a régi vigjáték torzálarczai jutnak eszébe, melyeken, hogy a tömegben a legtávolabbiak és legkorlátozottabbak is megérthessék, az indulatkifejezés erősen túlozva jelenik meg.

Winckelmann a szoborművek megfigyeléséből nyert ilyen következtetéseit nem alkalmazza minden művészetre. Tudja, hogy fe tekintetben a költőnek több szabad, mint a szobrásznak. Az a maga hőseit szenvedélyeiknek korlátozatlan kitöréseiben is festheti, míg ez a szépség visszaadására kötelezve, az érzés kifejezésének olyan fokára kell hogy szorítkozzék, a mely az alkotásra lehetőleg kevésbé hátrányos. E kijelentése is, mint annyi más, gondolatokat ébresztő volt és Lessingnél további beható vizsgálatoknak szolgált kiindulás pontjául.

A szépségnek ilyen általánosságban való tárgyalása után következik egy rövidebb fejtegetés a proportióról. Winckelmann beszél a testrészeknek kölcsönös aranyáról, de behatóbban csak Mengsnek az arcz arányaira vonatkozó s a régi szobrok vizsgálata alapján összeállított szabályait ismerteti. Végre az emberi test egyes részeinek (az arcznak, orrnak, szemeknek, homloknak, állnak, szájnak stb.) szépségét fejtegeti. Ezen a téren már a természetet ismeri el a legjobb vezetőnek, mert ez az egyes részekben ép annyira fölötte áll a művészetnek, mint az egésznek tekintve a művészet a természetnek. Csak azért, mivel a nagy városokban s általán északon szép

profil s testrészeket igen ritkán lehet találni, veszi vizsgálódásaiban mégis az ókori műemlékeket alapul.

Sajátságos, hogy Winckelmann, ki fentebb a kifezés vizsgálatánál a művészetek különböző jellemére tekintettel volt, az allegoriánál a költészetnek és festészetnek különleges helyzetéből és sajátágaiból folyó eltérő törvényeit már nem méltatta hasonló figyelemre. Nem tekintett arra, hogy a festészet a láthatónak körére van utalva és e művészetnek épen olyan széles határokat adott, mint a költészetnek. Azt állítja, hogy valamint a költőnél a versmérték s az elbeszélés csak forma, melyben valami mélyebb tartalom megjelenik, úgy a festő színezése s rajza is még csak a mechanizmus, a test, melynek hiányzik a lelke. A lélek pedig a költeménynél és festménynél a mese, a költés, az allegoria. Ez a festőt is a költőhöz emeli, mert érzékfölötti dolgok ábrázolására teszi képessé. Parrhasios a régiek közül, az újabbnál Rubens ezen az úton jártak, míg ma a festők annyira elszoktak a mélyebb gondolkozástól, hogy a vad indiánusok nyelve, melyben az általános elvont fogalmakra nincs semmi szó, alig szegényebb, mint festményeik. Táj-, gyümölcs-, virágkép csak érzékeinket gyönyörködteti, de az értelemnek nem ad táplálékot. Az igazi festőtől az utánzásnál többet követelünk. Az igazság, bármilyen kedves különben magában is, mégis jobban tetszik, ha mesébe van öltöztetve s a mi a gyermeki korban a mese, — a szó legszorosabb értelmében — az az érett kornak az allegoria. Jogosultságát, sőt szükséges voltát pszichológiai okok is bizonyítják. Értelmünknek az a rossz tulajdonsága van, hogy csak arra figyel, a mi nem tűnik első tekintetre szembe és a mi világos, mint a

nap, olyan kevés nyomot hagy az emlékezetben, mint a tovasikló hajó a vízben. A váratlan és meglepő az, a mi a festményben hatást kelt. Erre az allegoria segít, mely miként a levelek és ágak közt rejtőző gyümölcs, annál kellemesebb, minél váratlanabbul bukkantunk rá. Winckelmann azt kívánja, hogy a festő műve tartalmas legyen, ecsete az értelembé mártva, többet nyújtson a gondolkozásnak, mint a meny-nyit szemünknek mutat.

Az allegoria különben ebben az elméletben fontos szerepet játszik: a szép egyoldalú formalis jellemének benne van tartalmi egyensúlya, mert vele azt jelöli meg Winckelmann, hogy minek kell az iménti keretben értelmünk számára megjelennie, hogy a mű ben-
nünk a szemlélőt s gondolkozót egyaránt kielégitse. De nem vette figyelembe, hogy a magas, jelentős, eszmei tartalomnak nem kell szükségképen fogalmi allegoriákban nyilvánúlnia s hogy a művészet, mely ilyeneket keres, elveszti közvetlen erejét, homályos nyelvvé lesz, melyben a kifejezés jelentését nem értjük, mielőtt szótárát (s ilyen épen Winckelmann külön értekezése az allegoriáról) nem tanulmányoztuk.

Winckelmannt a görögök művein fejlett ízlése szembe állította a hollandi művészettel s a divatos rokokóval. Rubens fensége, gazdagsága megragadta az ő lelkét is, de már Jordaensnak szemére veti, hogy a természetet úgy festette, a mint találta s Denner német arczképfestőt, ki egy hajszálat sem rendezett el másként, mint a hogy látta s minden legkisebb redőt hiven adott vissza, hogy még a nagyító üveggel felfegyverzett legélesebb szem se kaphassa rajta hűtlenségen, épen kevésre tartja. De még jobban bántja a természetietlen, kicsinyes, a

czifrát, czikornyát, kagylódiszt, túlhalmozottat, grotesket kedvelő rokoko művészet, melyben mélyebb súlyedést lát, mint a milyenről egykor a császári Rómában Vitruvius panaszkodott. Épen így megrója az ellentétet, szokatlan mozdulatokat hajszoló barock szobrászatot, mely alkotásaiba szertelen, vad tüztől lángoló lelket lehelt s minden alakjából dühöngő Ajaxot, vagy Zeussal daczó Kapaneost teremtet. Határozottan kimondja, hogy Bernini, az úttörő, a közönséges természetből vett tárgyaival s báj nélkül való alkotásaival megrontotta a művészetet s vele szemben rámutat az ókori szoborművek eszményi szépségére, nemes egyszerűségére és csendes nagyságára s a legbenső meggyőződés erejével hirdeti, hogy a modern művészet megújulásának egyedüli útja a régieknek tanulmányozása. Rájok figyelt Michel Angelo, az újabb idők Pheidiasa s a legnagyobb a görögök után, Raphael, a szépnek élénk megérzője (kinek sixtini Madonnáját még Drezdában csodálta s első művében le is írta) és Poussin.

Az ókori művészetből nyert haszonhoz hasonlítva, a természet tanulmányozása, írónk szerint, alárendelt értékű. Ennek az útnak követésére még rábizhatnók magunkat, ha csak hosszabb, fáradságosabb kerülő volna, mely azonban az egyes tárgyakon szétszórt szépségnek összegyűjtésével végre is oda juttatna a régiek mellé. De a mint a dolgok ma állanak, a valóságnak leggondosabb megfigyelése sem pótolhatja a görögök iskoláját. Ma nincs annyi alkalom szép testeket szemlélni, mint régen, ritkán is akadunk tökéletes mintára. Antinooszhoz, vagy a vaticani Apollonhoz hasonlatos tükély nem igen mutatkozik a természetben. A ki az ókor legjobb alkotásait nem ismeri, nem tudja, mi a valódi szép. A helyes contourt s azt

a hajszálnyi finom vonalat, mely a teljest a fölöslegestől, a soványt a dagályostól elválasztja, csak a régiektől tanulhatjuk. Természetesen nem a régieknek szolgai utánzását, hanem értelemmel való követését kívánja a művésztől.

Irónkban így a kor egészségesebb áramlata, mely Európa-szerte a romlásból kivezető utakat keresve, a régiek felé hajlott, hivatott szószólóra talált, kinek lelkes szava messzire, hazájának határain túlra is elhallatszott. Tudós fejtegetései jelentékenyen befolyhattak a megújulást célzó törekvések irányítására. De elvei nagy egyoldaluságtól nem mentek. Midőn azt állította, hogy nincs más művészet, mint a régi Hellasé s nincs más mód a művészetben kiválásra, mint a görögök nyomdokán haladni, szem elől tévesztette, hogy a festészetnek külön törvényei vannak, melyekre a classikus hagyományok teljes érvénnyel nem alkalmazhatók, hogy az új korszaknak megvan a joga, saját képére formálni, saját eszméinek kifejezőjévé, saját ízlésének tükrévé tenni művészetét, hogy a művészet épen olyan kevésbé lehet egyes és változatlan, mint a concret szépség, hogy végre utánzással, bár nem szolgailag történik is, igazán nagyot teremteni nem lehet. Hová juthatott el, az ő útmutatása szerint haladva, hazájának festészete? Ott van jó barátja, Mengs, az ő tanácsadója s elveinek feltétlen híve, Winckelmannnak magasztaló szavai szerint a „német Raphael“, „ki Phoenix-ként nagy névrokonának hamvaiból kelt ki“, hogy „halhatatlan műveivel az emberi erő legmagasabb szárnyalását elérje“. Nem azt mutatják-e ennek a kétségtelenül nemes ízlésű, de józan, eklektikus és igazi lángelme nélkül való művésznak alkotásai, hogy a művészet

bármilyen tökéletes idegen minták után induljon is, hideg, élettelen és vértelen marad, ha határozott egyéniség nem szól belőle hozzánk. Aztán hogyan egyezik az ókor föltétlen követésének ajánlása Winckelmannnak kiemelt tanaival, melyek szerint a műalkotás egy bizonyos milieuból nő ki s az égalj, a kor, a népfaj és külső körülmények hatása alatt válik más viszonyok közt fejlettől elütő jelleművé. Ha pl. az angol, a mint ő maga fejtegeti, egész természetére és lelki jellemére különbözik a görögtől, vagy olasztól (már Milton és Homeros egybevetése is kirivóan mutatja ezt), hogyan kívánhatjuk e nemzet művészeitől, hogy egy rájuk nézve idegen, saját izlésüknek meg nem felelő művészetnek követői közé álljanak? Irónkat az abstract ideálról való felfogása tévesztette meg. Ha minden művészet ennek lehető megközelítésére kell, hogy törekedjék, nyilván nem járhatnak külön utakon s az a művészet, mely ezt az eszményi czélt már a régi múltban a lehető legjobban megközelítette, teljes joggal valamennyinek vezére lehet.

Winckelmann munkásságának nagy jelentősége nem a speculativ aesthetikai elmélet gazdagításában, hanem az antik világ megismertetésében és a művészetekről való felfogás mélyítésében van. Úgy, mint ő, az ókor szellemébe bele nem hatolt, olyan lelkesedéssel, mint ő, a classikai ideálért nem rajongott, olyan bámulatosan finom ítéllettel az egyes művészi alkotások magyarázásába nem mélyedt el senki. A ki így tudott látni s érezni, maga is congenialis lélek, művész kellett, hogy legyen, megáldva a lángész éleslátásával s a költői lélek érzékenységeivel. Nagy művének megjelenése óta egy századnál jóval több idő telt el. Azóta sok adata elavult s aesthetikai

álláspontja is korlátoznak tünik fel. A képzőművészetek közt, melyeket ő még megkülönböztetés nélkül összefoglalt, később magas válaszfalak emelkedtek; a nemes egyszerűségre épített elméletet is bírálat alá vették, az allegoriáról való felfogása meg épen tartathatlannak bizonyult, de azért Winckelmann még napjainkban sem egészen a történelemé. Műve ma is tanulságos. Tudásunk nagyobb lett, de nézni és megfigyelni ma sem tudunk jobban.

*

Winckelmann körül, jórészt az ő nagy szellemének s példájának hatása alatt, némi munkásság kezd mutatkozni a képzőművészetek törvényeinek keresésében s a műemlékek aesthetikai méltatásában.

Még a felleptét megelőző időkben Christ J. Fr. († 1756) lipcsei egyetemi tanár, a sokoldaluan képzett és finom érzékű tudós, Gottsched határozott ellenese és Lessing tanára, irt az ókori művészetről s aesthetikai jellemzésre is törekedvén, az antik műveknek nemes, keresetlen, természetes, összhangzó jellemét és szép arányait már kiemelte s követésre ajánlta. A mű azonban elkésve, jóval szerzőjének, sőt Winckelmannnak halála után látott napvilágot és már megjelenésekor elavúlt volt.

Nagyobb hírre tett szert Mengs Raphael drezdai, később III. Károly spanyol király szolgálatában madridi udvari festő (1728—1779), a kornak túlságosan magasztalt művésze, ki a festészetéről írott elmélkedéseit épen Winckelmann rábeszélésére bocsátotta közre.

Célja gyakorlati volt. A fiatal festőknek meg akarta mutatni, hol keressék az igazi mintákat. Ő is a görögökért lelkesedik. Mint a bor, ha vízzel keveredik is, mindig megtartja borizét, úgy ezeken a mű-

veken is, bár (ez már az ember végzete mindenben) az emberi természet által gyengítve, érzik a tökéletesség. Az új ízlés három nagy mestere aztán Raphael, Correggio, Titian. Az első a kifejezés tökéletességében, a második a bájban s a fény és árny mesteri elosztásában, a harmadik a valóság látszatában, hű s életteljes ábrázolásában tűnt ki. De ők sem mutattak mindenben egyformán jó ízlést. A művész tehát, a ki tökéletesedni akar, igyekezzék mindeniktől azt eltanulni, a miben kiválósága megnyilatkozott: az antik művészetből a szépség, Raphaeltól a kifejezés, Correggiótól a harmonia, Titiantól az igazság és színezés ízlését. Ezek a tanácsok nagyjában a XVI. és XVII. század határán virágzott olasz eklekticismus elvei, melyeket Menges tényleg a gyakorlatban maga is követett.

Ilyen fejtegetései előtt egy rövid „abstract és metaphysikai részt“ találunk a szépség lényegéről és hatásáról. A szépség, mondja itt, a láthatatlan és emberi korlátozottságunkra felfoghatatlan abszolút tökéletességnek látható alakban mutatkozó tükröződése. Minden efféle tökéletesség viszonylagos. Az ugyanis, a minek tökéletlenségét érzékeink segítségével már többé fel nem foghatjuk, reánk nézve érzékileg tökéletes: szép. Úgy vagyunk e tekintetben, mint a matematikai és a látható ponttal. Az előbbi természeténél fogva oszthatatlan, mivel azonban a látható pontra szükségünk van, azt a legkisebb térelemet nevezzük így, melyet kicsinysége miatt tovább osztani nem tudunk. Mint a látható pontban láthatatlanul benne van a matematikai, úgy rejlik a szépség alatt a felfoghatatlan tökéletesség. Ezt nem szemünk, hanem lelkünk veszi észre, annál a rokonságnál fogva,

mely közte s a szépség közt fennáll. A szépség ugyanis az anyagnak lelke, éltetője, s a rút dolog halott ránk nézve. A szépség észrevétele mintegy növeli a lélek hatalmát s elfeledteti vele, hogy a test korlátai közé van szorítva. A szépség lelkünkkel összehangzó erő; innen van általános hatása.

Mint ez idézetekből kitűnik, Mengs tanában platonizmus eszmék szövődnek össze a német tökéletesség-elmélettel.

A szépségnek látható nyilvánulásai a színek s az alakok. Mengs ezeket először elvontan vizsgálja, tekintet nélkül a tárgyakra, melyeken megjelennek. Ide tartozó magyarázatai zavarosak. A szín szerinte az anyag parányi részeinek összetétele folytán előálló legfinomabb alakokból származik. Ha ezek önmagukkal összehangzók, tiszta lesz a szín, mert a fénysugár egyetlen hatást kelt s ez a hatás adja a szépséget. A kis alakokból aztán a természet nagyobbakat hozott létre, melyeket többé nem színek, hanem alakjuk miatt mondunk szépeknek, vagy rútaknak. Az alak annál tökéletesebb, minél kevesebb ok működik létrehozásánál közre. Legtökéletesebb a kör, mely nem egyéb, mint saját központjának kibővítése. Mengs aztán azt a szépséget fejtegeti, mely a tárgytól függ, s itt a célszerű és hasznos terére játszsza át az egész kérdést. A magukban nem szép dolgok szerinte szépek lehetnek, ha rendeltetésüknek megfelelnek, mert hiszen az épen a szép, a mi róla alkotott fogalmunk szerint tökéletes. Winckelmann barátjának szájából meglepetve halljuk, hogy a természetben semmi sem haszontalan, tehát ha rendeltetését megismerjük, minden dolog szép és hogy a rút is szép bizonyos értelemben, ha t. i. a maga helyén kellő hasznót hajt.

Milyen szerepet játszik az aesthetikai ítéletben a tárgyról való fogalmunk, szerinte kitűnik abból, hogy ugyanazt a tulajdonságot egyik tárgyban szépnek, másban rútnak mondjuk. Az a kő, mely fogalmaink szerint egyszínű kellene, hogy legyen, rút, ha foltok vannak rajta, egy másik ellenben akkor rút, ha egyszínű. A gyermek rút, ha érett férfihez hasonlít, a férfi rút, ha nőies testalkatu.

Mengs különben, akármennyire hangoztatja is a célszerűségben s tökéletességben rejlő szépséget, mikor művészete követelményeinek fejtegetéséhez száll alá, mégis csak a formai szépséghez s az idealizáláshoz tér vissza. Szerinte a művészetnek a szépre kell törekednie s felül kell múlnia a természetet. Ebben ugyanis tökéletes szépség sohasem fordul elő, mert a lélek formáló ereje nem érvényesülhet a maga teljes szabadságában. Az ember testének kifejlődésére már születése előtt s később is külső körülmények folynak be, eleinte az anya indulatai hatnak vissza a gyermekre, később az embernek saját uralkodó érzelmei, szenvedélyei gátolják a harmonikus, egészséges, tökéletes kifejlődést. Ellenben a művészet szabadon hat, mert csupa gyenge anyaggal dolgozik, mely az alakításnak nem áll ellen. A festő a természet óriási birodalmából a legszebbet választhatja s a szétszórt szépséget összegyűjtheti. Hogy e tekintetben milyen magasra emelkedhetik, mutatja a zene s a költészet. Ott a természet hangjai megválogatva, kimért rendbe sorakoznak s a harmonia szellemét fogadják be s ez sem egyéb, mint a közönséges beszéd, csak hogy a fogalmak s ezeknek kifejezései kimért rendben követik egymást s a jól hangzó és összeillő szók megválogatásával a harmoniának egy

neme jön létre. Nővéreinek példájára a festészet is a rendnek megvalósításával s a haszontalannak és jelentéktelennek elhagyásával lesz igazi művészetté. A festőnek, úgy, mint Winckelmann-nál találtuk, eszményíteni s utánozni kell egyszerre. Ha egy képhez a természet legszebb részeit válogatta össze s mindenik rész külön híven utánzottnak, természetesnek, igaznak tűnik fel, a festő mind a két követelménynek eleget tett. Ebben az ész szavára kell hallgatnia. Mint a teremtmény minden dolognak tökéletességet adott, mely az egész természetet csodálatossá és teremtményéhez méltóvá tette, úgy a művész minden ecsetvonásában hagyja nyomát értelmének, hogy műve mások előtt eszes lélekhez méltónak tűnjék fel.

Mengs, mint láttuk, nem tartotta meg azt a mérsékletet, melyet Winckelmann, e téren való járatlanságát érezvén, a metaphysikai speculatiótól való óvakodásban tanusított, hanem merészen neki vágott a legelvontabb aesthetikai kérdéseknek. A fogalmakkal való operációi azonban elárúlják a műkedvelőt. Főképen az érzékileg felfogható tökéletességnek (a szépségnek Baumgarten iskolája szerint) s az érzéki tárgyakon jelentkező, de csak értelmi belátás útján felfogható tökéletességnek (a czélszerűségnek és hasznosságnak) állandó összekeverése teszi zavarossá egész elméletét. Értékesebb a felvett nagy festők gondos aesthetikai méltatása, bár egyes észrevételeihez, kivált a Raphaelról mondottakhoz szó férhet. Ezek a részek magyarázzák meg a rövid idő alatt hat kiadásban megjelent műnek rendkívüli sikerét. Különben nem is ezzel, hanem a proportióra vonatkozó kutatásaival érdemelte ki Winckelmann dicséretét, hogy „művészetének legnagyobb tanító-mestere“.

Mengs műveinek összkiadásában feltalálhatók d'Azara José Nicolo római spanyol követnek (1731—1804), az ő jó barátjának és életirójának, jegyzetei, melyekben néhol eltérő felfogás jut szóhoz. Így a magyarázó a szépséget a tökéletességen kívül a gyönyört keltőben keresi s felfogásához az érzékeknek s az értelemnek együttes közreműködését kívánja. Tökéletes szerinte az, a miben meggyőződésünk szerint nincs hiány, sem fölösleg, gyönyört keltő pedig, a mi érzékeinkre mérsékelten hat. Az utóbbi szempontból mindenki illetékes bíró lehet, de a tökéletességet csak az veheti észre, ki a dolgok lényegét és tulajdonságait megismerte és saját értelmét is kiművelte. Az izlés magára hagyva csak annyit mondhat: ez tetszik nekem; csak az izlés és értelem együtt mondhatja, hogy: ez a dolog szép. D'Azara az utánzásnak nem tulajdonít művészi becset. Ha a minta nem szép, a legtökéletesebb utánzás sem gyönyörködtető. Lám, a németalföldiek mennyire vitték az utánzásban s még sincs némi ítélettel bíró ember, ki szépséget találna bennök. A régiekéhez hasonlítva, az egész új művészetet nagy hanyatlásban találja. A görögök a szépben tökéletességet, arányt, nyugodtságot és fenséget kerestek, mi azonban csak jó szint, élénk szemeket és szép termetet keresünk, mert itt is csak mozgásra és erős kifejezésre törekszünk, mely vágyakat ébreszsen. Ma az ember egészen anyag és mozgás, a görög egészen gondolat és nyugalom volt.

Mengs művével egyidejűleg jelent meg Hagedorn Keresztély Lajosnak (1713—1780), az ismeretes német költő testvérének, a drezdai művészakadémia igazgatójának rendszeres műve a festészet elméletéről. Beszél az egységről a különféleségben, melyet alsó-

foku lelki képességeinkkel „tisztán, de zavarosan“ fogunk fel s ezt az elvet alkalmazza a festészetre a szerkesztésben, rajzban, színezésben. A részletes tárgyalásban főleg a francia elméletirókra, De Pilesre, Felibienre, Lairesse-re támaszkodik. A festészet és költészet rokonságát illetőleg az a meggyőződése, hogy „majdnem“ valamennyi poetikai törvény a festészetre is érvényes és Horatius, meg Boileau utasításai a festőre is tanulságosak. Az antik művészet követésének ajánlása Winckelmann álláspontjához hozta őt közel. Azt vallja, hogy a régiektől kell megtanulni, hogyan kell a természetet megválogatni s az ideális szépséget megvalósítani és könnyelműség egyenesen a természethez fordulva, elhagyni a tört utat, hogy egy töretlenül tüskék, bokrok közt vergődjünk előre. Az allegoriát is megbecsüli, csak a túlságos elmésség-hajhászástól óv. A hol az allegoria túláradozik, mondja, sóhajt az ész. Terburg és Metzu műveit az igazság iskolájának nevezi, bár szeretné, ha a hollandi varrónők helyett egyszer-másszor Andromachét ábrázolták volna szorgalmas cselédei közt.

Említsük még meg Sonnenfels József (1733—1817) nagytekintélyű kritikusnak, ki a bécsi színezházról írt leveleivel Lessing dramaturgiáját utánozta, felolvasását az arczképfestő érdeméről. A puszta hasonlatosság, mely a művészetben a legkönnyebb, nem elégíti őt ki. A művésznek az egyénben az ideált kell megközelítenie, az igazságot legbájosabb s legjobb hatása szerint elrendezve kell adnia. Két szírtet kell kikerülnie. Nem szabad az igazságra nagyon törekednie, mert így könnyen pedanssá lesz s abba a hibába esik, mit Mengs kicsinyes ízlésnek nevezett. De szabadon csapongania sem szabad, mert

így oda lesz a hasonlóság. A régi görög művészetnek törvénye: hogy a személyt szebbé, de egyúttal hasonlónak kell tenni, szolgáljon az arczképfestőnek is törvényül. Egyszersmint neki, habár a portrait (a történeti festménynyel ellentétben) a személyeket nem ható, vagy szenvedő állapotban, hanem lelki nyugalomban festi, mégis a tengerhez hasonlóan, mely, ha nyugalomban van is, alig észrevehetően hullámszik, a vonások által a kedélyt, a vérmérséklet és uralgó szenvedélyek szelid nyomait is fel kell tüntetnie.

LESSING.

ÚTJA CORNEILLE-TŐL SHAKESPEARE-IG. — LEVELEZÉSE MENDEL-SOHNNAVAL ÉS NICOLAIVAL. — AZ IJEDTSÉG S CSODÁLKOZÁS NEM TRAGIKUS ÉRZELEM; A TRAGÉDIA CSAK RÉSZVÉTET KELT. — A TRAGIKUS VÉTSÉG. — A LAOKOON. — MIÉRT NEM KIÁLT LAOKOON? — A LEGTERMÉKENYEBB PILLANAT. — A TRANSITORIKUSNAK KORLÁTOZÁSA. — A TÉRBELI EGYMÁSMELLETTISÉGBŐL S IDŐBELI EGYMÁSUTÁNBÓL FOLYÓ SZABÁLYOK. — A SZÉP ÉS RÚT A KÖLTÉSZETBEN S A FESTÉSZETBEN. — A LAOKOON HIBÁI. — PÓTLÁSOK HOZZÁ. — A DRAMATURGIA. — KÖLTÉSZET ÉS VALÓSÁG; KÖLTŐ ÉS TÖRTÉNETÍRÓ. — ARISTOTELES TEKINTÉLYE. — A KATHARSIS HOGYAN MAGYARÁZZA LESSING? — A KÖLTÉSZET RENDELTETÉSE. — MŰBÍRÁLATAI. — SZABÁLYOK S A LÁNGÉSZ.

A XVIII. század műelméletét tetőfokán Lessing Gotthold Ephraimnál (1729—1781), „Leibniz legnagyobb utódá-“nál találjuk.

A kamenzi pap kiváló képességű fia, mióta Lipcsében theologiai s később orvosi pályájának útjáról letért, teljes lélekkel fogott hozzá nyelvészeti, régiségtani, történeti tanulmányaihoz s a költészet műveléséhez. Egyetemi tanulótársa s távoli rokona: Mylius, a hírlapíró és szinköltő, bevezette őt az irodalomba s a színpad világába. „A fiatal tudós“-nak színpadi sikere aztán Lessinget egész életére eljegyezte a drámaköltészetnek. A berlini évekkel megkezdődik kritikai, dramaturgiai működése s a fiatal „journalista“ a mint Sulzer egy alkalommal kicsinylőleg nevezte, mind mélyebbre ható munkásságot fejt ki. Futólag érintkezésbe jut a „nagy“ Voltaire-rel, a király kegyenczével, kinek pöriratait fordítgatja, olvassa

Bayle műveit s a felvilágosodás eszmekörébe éli be magát. Ismerősei közül Mendelssohnnal meleg barátság kötötte őt össze s Nicolaihoz is közel hozták a közös törekvések. A nemsokára Lipcsébe távozó Lessing és barátai közt érdekes levélváltás kezdődött s együttes közreműködésükkel 1759-ben megindul a régen tervezett kritikai folyóirat: „Briefe, die neueste Literatur betreffend“, mely szigorú, de rendesen méltányos bírálataival megtisztította a levegőt és egészséges s termékeny irányeszméket adott.

Ez az idő Lessingnek írói fejlődésében, izlésének megállapodásában forduló pontot jelöl. Gottschedtől s a francia classikusoktól ekkor jutott Diderot-ig és Shakespaere-ig. A Myliussal szerkesztett „Adalékokban“ még Gottsched dicséretét s Corneille törekvéseinek elismerését olvassuk, Voltaire Amélie-je még később is lelkesült magasztalásban részesül. Csak Sophoklesnek s az újak közül a spanyoloknak, angoloknak tanulmányozása után szakít írónk határozottan a lipcseiekkel s szabadítja fel magát a francia új-classicismus hatása alól. Kivált két nagyon különböző rangú s eltérő utakon haladó angol költő hatott izlésére. Lillónak gyarló, de hatásos polgári szomorújátékát: „A londoni kereskedő“-t nagyon dicsérte, mert véleménye szerint a szomorújátéknak kizárólagos célja a részvét és emberiség könnyeit előcsalni s ennek Lilló bőven eleget tett. A „Miss Sara Sampson“ ilyen hatásra keletkezett. Ezen a fokon azonban Lessing nem állott meg. Mióta nem Voltaire és Schlegel szemüvegén át nézi, hanem színről-szinre kezdi ismerni Shakespeare remekeit, fokozódó csodálattal adózik lángelméjének. Gottschedben épen vakságát rója meg, mely miatt a régi

német drámai művek forgatása közben nem vette észre, hogy nemzetének ízlése az angolokéhoz közelebb áll, mint a francziákéhoz, hogy a német többet akar látni és gondolni, mint a mennyit neki a félénk franczia tragoedia nyújthat, hogy rá a nagy, borzasztó, melancholikus mélyebben hat, mint az illő, gyöngéd, érzelmes, hogy a túlságosan egyszerű rá nézve fárasztóbb, mint a nagyon bonyolódott, hogy mind-ezen okokból Shakespeare-t a német színpadon jobban megértették volna, mint Corneille-t és Racine-t, s hatása a német írókra is hasonlíthatlanul gyümölcsözőbb lett volna, mert lángelme csak lángelmétől foghat tüzet. Ő azt látja, hogy Shakespeare a régiekhez is közelebb áll, mint a Corneille, noha ez jól, amaz pedig alig ismerte az ókori mintákat. Corneille ugyanis csak a mechanikus berendezésben, Shakespeare a lényegben hasonlít hozzájuk. Sophokles Oediposa után, indulatainkra való hatását tekintve, mindjárt Othello, Lear király, Hamlet következnek. Corneille-nek nincs egyetlen darabja, mely csak félannyira megindító volna, mint Voltaire Zayre-je s mennyire távol esik ez is Othellótól, melynek halvány másolata.

A franczia álclassicismus ellen való küzdelmében Lessing Diderot-ban megbecsülhetetlen segítséget nyert. Még későre, halála évében hálával emlegeti, mennyit tanult tőle. Le is fordította darabjait s értekezéseit. Most rámutathatott arra, hogy ez az éles ítélőü író saját nemzetének irodalmát egyáltalában nem látja a tökélynek azon a fokán, melyen Gottsched és társai s így joggal kérdezhetette, miért ragaszkodik a német még mindig az idegen mintákhoz, miket a franczia maga is elvet már?

Levelezése érdekesen világítja meg, minő elveket

vallott e korban a drámaköltészetről. Egy évvel előbb (1755) jelent meg Mendelssohn „Értekezése az érzelmekről“, Nicolai is fejtegetését „A tragoediáról“ ki-
vonatban épen most küldötte meg barátainak. Ezekhez a művekhez fűződik a kifejlődő tudományos eszmecsere. Lessing elfogadta Nicolainak kiinduláspontját, hogy a tragoedia feladata az indulatok felébresztésében áll, de e műfajnak szerinte Aristoteles által is kiemelt erkölcsi javító célzatát sem akarja megtagadni, hanem azt állítja, hogy az indulatok keltése csak eszköz az erkölcsi hatás elérésére. A tragoedia neveli a részvét iránt való fogékonyságunkat s ezzel jobbra serényesebbé tesz, mert a legrésztvevőbb ember a legjobb is egyúttal. A részvét így fontos eleme a tragoediának. Van-e vajjon mellette más tragikus indulat is? Lessing mindenekelőtt elválasztja egymástól a színpadi személyekben túlköröződő s a nézők lelkében keltett indulatokat, aztán az ijedtséget s a csodálkozást, miket Nicolai kiemelt, az egyetlen tragikus indulatra, a részvétre vezeti vissza. Az ijedtség a tragoediában nem egyéb, mint hirtelen támadó meglepett részvét, a csodálatos nem egyéb, mint a részvétnek nyúgvópontja. Lessing mindkettőt nagyon alárendelt jelentőségűnek tartja s ezt a véleményét Mendelssohn fejtegetéseivel s érveivel szemben is (habár némi ingadozással) mindvégig fentartotta. Kivált a heroismus, mely érzéketlenséget mutat s csak hideg csodálatot kelthet, szerinte egyáltalán nem is való a tragoediába. Ha Mendelssohn a görög szobrok fenkölt, nyugodt, hősi jellemére utalt, Lessing ellenképpől odaállítja az asszonyiasan panaszkodó Oedipost s a siránczó Alkestet a tragoediában. Jellemző az az érve, hogy a csodálatos erkölcsi hatását illetőleg is

hátrányban van a részvétet keltővel szemben. A megcsodált tökéletességet jól kellene ismernünk, hogy követhessük, erre pedig nem mindenki képes, ellenben a részvét közvetlenül javít, a nélkül, hogy magunk részéről valamivel hozzá kellene járólnunk s az okos embert ép úgy megjavítja, mint az esztelent.

Ha tehát a csodálkozás a részvétnek legyőzése (ügyszólván fölöslegessé vált részvét), akkor a tragoediában mentől kisebb szerepe lehet s Nicolainak felosztása (érzékeny, hősi és vegyes tragoedia) magától összeomlik. Miért zavarjuk össze ok nélkül a költői műfajokat s engedjük elmosódni határaikat? — kiált fel Lessing. Hiszen tiszta dolog, hogy a csodálatos az eposba való, ellenben a tragoediában a részvét a fő. Az eposköltő szerencsétlenné teszi hőstét, hogy tökéletességeit megvilágítsa, a tragoediaköltő hősének tökéletességeit csak azért festi, hogy szerencsétlensége annál fájdalmasabb legyen.

Azon az alapon, hogy a szomorujáték annál jobb, minél több részvétet ébreszt, Lessing követeli, hogy mindenki, a ki szerencsétlenné lesz, jó tulajdonságok legyenek s a legjobb ember legyen a legszerencsétlenebb. Ez eltérést jelent Aristotelestől, a ki írónk szerint a részvétnek hibás magyarázatára építette tételeit. Ha igaz volna, hogy a nagyon érengyes ember szerencsétlenségét látva, a részvét rémületre és utálatra változik (itt Lessing Aristotelest félreértette), úgy ezek az indulatok a részvétnek legfelső fokai volnának. Pedig nem azok. A vétség, a hamartia, mely a hőst a szerencsétlenségbe dönti, szükséges ugyan, de éppen nem azért, mintha e nélkül az ember tökéletes volna s bukása borzasztónak tünnék fel, hanem mert vétség nélkül a hős szerencsét-

lensége nem alapúlna jellemén, a baj minden ok nélkül, véletlenül szakadna rá, mintha villámcsapás sújtaná le, vagy egy összeomló épület romjai temetnék el s nem látnók sehol az összefüggést az ember tettei és sorsa közt. Ez pedig tiszta epikus megoldás, melynél a szerencsétlenség a végzet, vagy véletlen műve s nem áll összefüggésben a hős jellemével, erényeivel, gyarlóságaival.

Aristoteles második tragikus indulata, a phobos, sem Mendelssohn-nál, sem Lessingnél nem játszik fontosabb szerepet. Eleinte mindketten „ijedtség“-gel fordítják, csak később, mikor Lessing az aristotelesi Rhetorikának s a „Nikomachosi erkölcstannak“ fontos felvilágosításaira figyelmes kezdett lenni, fordította helyesen „félelem“-mel. De ekkor is azt látta, hogy nem közvetlen érzelem, hanem csak reflectált idea: önmagunkra vonatkoztatott részvét. Csak azért, mert indulataink megtisztításának eszközét is meg akarta jelölni, állította a Stagirita tragoedia-meghatározásában a félelmet is a részvét mellé. Ez azonban tévedés volt, melybe Aristotelest a részvétről való hibás fogalma vitte bele.

Érdekes pontja a levélváltásnak Lessing fejtegetése arról a kérdésről: miért tetszik az utánzásban az, a mi valóságban kellemetlen? Abból indul ki, hogy minden erős indulat lelkünk realitásának magasabb fokát hozza tudomásunkra s ez maga kellemes, még akkor is, ha indulatunk tárgya kellemetlen. Ha a tárgy még nem is valóságos, hanem csak utánzott, a láttára támadó indulat csak annál kellemesebb lesz. A szomorú zene tetszik, mert a szomorúságot csak mint érzelmet fogom fel s minden érzelem, mint ilyen, kellemes. Az együtt rezgő húrok helyzetéhez

lehet ezt hasonlítani, melyek közül csak egyiket érinti külső erő s a másik közvetlen érintés nélkül rezeg. Ha a húroknak érzést tulajdonítunk, az egyikben kellemetlen érzés is támadhat (a külső érintéstől), míg a másikban (a nem érintettben) a rezgés maga csak kellemes lehet. Így a játszó személy valóban kellemetlen indulatba jön s ezt belém is átülteti, de a mi nála kellemetlen volt, nálam kellemes, mert én az indulatot csak mint indulatot érzem, a nélkül, hogy mellette bizonyos kellemetlen dologra gondolnék. Minden, a mi a szinpadi személyek lelkében rezeg, az enyémet is megrezegteti, csak hogy ez már közlött, „második érzelem“. Ebből is világos, mondja Lessing, visszatérve az előbb mondottakra, hogy csak a részvét az igazi tragikus indulat, mert ez az egyetlen, melyet nem a színészek éreznek s melyet a nézők ennél fogva nem is vehetnek át tőlük, hanem a látottak hatásából saját lelkükben maguk kell, hogy termeljenek.

A lefolyt vita eredményeiről Mendelssohn összefoglalást készített. Lessing nézete ebben úgy hangzik, hogy a részvét indulatainkat (a félelem segítségével) tisztítja, a mennyiben társas érzelmeinket növelve, embertársunk szerencsétlenségét a magunkéhoz hasonlóan érezteti. De hát az indulatok megtisztítása-e ez? kérdi az összefoglaló. Nem sokkal megelőőbb-e, ha az indulatok felébresztését s nem megtisztítását tekintjük a tragoedia feladatának?

Lessing, bár levelezésük tovább tartott, erre már nem felelt többé. Egyelőre rá nézve az egész probléma háttérbe szorult. Nemsokára Boroszlóban találjuk őt, hol mint a győzelmes Tauentzien altábornagy titkára, katonakörökben vidám, anyagi szempontból gondtalan éveket töltött. Sophoklessel, Spinozával,

archaeologiai tanulmányokkal foglalkozott itt. Ezek mellett az életből merített megfigyelései alapján legkiválóbb vigjátékát, „Barnhelmi Minnát“ teremtette s a művészetekről való elmélkedéseiből lassanként megalkult első aesthetikai főműve, a Laokoon.

Lessing nem most gondolt először a művészetek egybehasonlítására. Mendelssohn irányította volt egyik levelében barátjának figyelmét Winckelmann szavaira a görög szobrászat nyúgodt, fenséges jelleméről. Ez az emlékeztetés, bár Lessing nem reflectált rá, nem tévesztette el hatását. A leíró költészettel való elégedetlensége is korábban kitört Lessingből. Ötödik irodalmi levelében már támadja Gay és Thomson fordítóját, Paltheniust apró, részletes vonásokat halmozó, festő költeményeiért. Az ecset, mondja másutt, a természeti tájak és kilátások festésében sokkal szerencsésebb, mint a nyelv. A szép tájképek egészökben hatnak s elvesztik bájukat, ha szókkal egymásután vonjuk a képzelet elé! Határozottan állítja, hogy bármilyen rokon a költészet és festészet, azért mégis vannak a különböző érzékek által vont saját határaik. A mese is cselekvést, azaz egymásra következő változásokat követel s Lessing a jó mese csalhatatlan ismertető jelének tekinti, hogy cselekvényét nem lehet egészen lefesteni.

Ezek és hasonló megjegyzések már idegen forrásokból, Dubos, de főleg Mendelssohn művéből merített elméletre támaszkodhattak, a hol a successiv és coexistens jegyek s a képzőművészetekben az ábrázolásra legalkalmasabb pillanatnak kérdése már fölmerült volt. Ezeknek a tételeknek igazi fontosságát azonban csak Lessing látta be. „Ő ütött a halott kőből gyújtó szikrát.“

Lessing feladataúl tűzte ki, hogy Simonidesnek „a beszélő festészetről (költészet) és a néma költészetről (festészet)“ szóló szellemes, de határozatlan és ha az új műbírálok szokása szerint a két művészetnek teljes megegyezését olvassuk ki belőle, egészen hamis kijelentésével szemben meghatározza a művészetek határait s így útját vágja azoknak a célttévesztett törekvéseknek, melyeket a hamis jelszavak magában a művészi termelésben életre hívtak, midőn a költészetben a festést, a festészetben az allegorisálást burjánzottatták fel. Winckelmannnak megjegyzéséből indul ki, hogy a rémes kiáltozás, melyben a szörnyen lakoló főpap heves fájdalma Vergiliusnál kitör, a szoborban aggódó és szorongó sóhajjá szelidül. Ez a megfigyelés helyes, de vajjon helyes-e az ennek okáról adott felvilágosítás is? A művész csakugyan azért, hogy egy nagy és nyugodt lélek önuralmát és fenéségét, a szellemnek a testi szenvedés fölött diadalmaszkodó erejét ábrázolja, kényszerült-e erre a csodálatos mérsékletre? De akkor miért nem követik ezt a példát a költők is, kik épen azt mutatják, hogy a görög nem szégyelte emberi gyengeségeit és hogy fájdalmát, bánatát tartózkodás nélkül nyilvánította. Ha tehát a szobrász e tekintetben másképen járt el, bizonyára más oka is lehetett rá. Mindenekelőtt művészetének főtörvénye: a szép követelte tőle, hogy a heves indulatokat, melyek eltorzítják az arcot és erőszakos helyzetbe kényszerítik a testet, egészen mellőzze, vagy annyira szállítsa le, hogy a szépnek bizonyos mértékét fölvehessék. Nehogy a fájdalomtól eltorzított vonásokat kelljen visszaadnia, földte el Timanthes, Iphigenia feláldoztatását ábrázoló képén, az atyának arcát. Ezért lett Zeus, ki a költőnél haragjában vil-

lámokat szór s a haldokló Herakles, ki Sophoklesnél az euboiái hegyeket ordításával tölti be, a szobrásznál csak komoly, sötét; főleg ezért enyhült Laokoon két-ségbeesett kiabálása fájdalmas nyögéssé.

„Főleg“, mert a mondotton kívül más ok is foroghatott fent. A művész ugyanis a mindig változó természetnek csak egy pillanatát, a festő ezt is csak egy szempontból használhatja, de művei nem futó megtekintésre, hanem hosszas ismételt szemlélésre valók és így nem lehet az ábrázolandó pillanatot eléggé óvatosan megválasztania. Ennek termékenynek kell lennie, azaz képzeletünknek szabadságot kell engednie, e feltételnek pedig valamely indulat egész lefolyásában a tetőpont felel meg legkevesbbé, mert a phantasia szárnyait megköti. Aztán ezt az egyetlen pillanatot a művészet állandósítja, változatlanná teszi; nem szabad tehát semmi olyant tartalmaznia, a mi csak átmeneti (transitorisch). A hirtelen támadó és eltűnő a művészet ábrázolásában természetellenes állandóságot nyerne. Ezért La Mettrie nevető arcképe épen olyan bántó, mint a milyenné a szüntelenül kiabáló Laokoon vált volna.

A legalkalmasabb pillanat megválasztására vonatkozó szabályt Lessing találó példákkal világítja meg, de a transitorikus mozgás tilalma túlzás, melyet nem támogat a művészi gyakorlat példája. Nem egy pillanathoz kötött átmeneti mozgás-e Laokooné is? És általában, hol végződik ez állandó jellegű, hol kezdődik a transitorikus mozgás? A legtermékenyebb pillanat, melyet ajánlani hallottunk, szintén csak egy pillanat. S utóvégre az, a mit gyors lefolyása miatt a szobrász mellőzni kénytelen, hasznavehetetlen-e a festő számára is?

A felhozott törvények közül, Lessing szerint, a költőt egyik sem kötelezi. Előtte nyitva áll a tökéletesség egész mérhetetlen birodalma s a szépség csak a legkisebb azon eszközök közt, mikkel hőse iránt érdeklődést kelthet. Nem is köteles minden egyes vonásnál a látható szépségre figyelni. Kinek jut, ha Laokoon Vergiliusnál kiált, eszébe, hogy ehhez a száznak tágra nyitása szükséges, a tátott száj pedig rút. Aztán a költő nem vonja cselekvényét egy pillanatra össze s ha személyében egy vonás bántó, előkészíthette az előbbivel, vagy elsimíthatja hatását a következővel. Laokoon kiált, de ez a Laokoon ugyanaz, kit már előrelátó hazafinak, melegen érző atyának ismerünk és nem gyenge jellemére következtetünk a kiáltásból, hanem csak tűrhetetlen szenvedésére. Hogy pedig ez nemcsak az elbeszélésre áll, hanem a drámára is, bizonyítja Sophokles Philoktetese, melynek Lessing terjedelmes ismertetését adja. A rhodusi szobrászok tehát Vergiliustól vehették ugyan a Laokoon tárgyát, de ezt egyik művészetből a másikba kellett átültetniök, mindenütt változtatva, a hol saját művészetük törvényei ezt parancsolták. A kigyók a szobornál nem tekerőzhettek kétszeresen Laokoon teste és nyaka körül, nem is emelkedhettek magasra feje fölé. A test főrészeinek szabadon kellett maradni, hogy a szenvedő idegek és működő izmok játéka látható legyen s a külső erőtől jövő nyomás és szorítás ne okozzon puffadást. Nem is öltöztethették fel hősíket, mint a költő, kinél képzeletünkkel azért a ruha alatt is látjuk a test fájdalmas vonaglását. A szoborban még csak a papi méltóság jeléül szolgáló homlokkötő is bántana, mert elfödne a kifejezés székhelyének egy részét.

Egyáltalában nem áll tehát, hogy a jó költői leírás egyszersmint jó festményt is ad s a költő akkor ábrázolt jól, ha a festő ecsetével követheti. Spence, ki a régi költők és festők műveiben mindig egyezéseket nyomozott, nem gondolta ezt meg. Megütközött azon, hogy a szobrok Minervát, Junót nem ábrázolják soha villámokat szórva, s úgy vélekedett, hogy ez bizonyára a művészek tudatlanságán múlt. Nem voltak a mysteriumokba avatva, mint a költők. Viszont ha egy-egy késő római költő Venust nem a báj teljében, mint a képzőművészek általában szokták, hanem haragosan festi, ezt meg a hanyatló költés megromlott izlésének tudja be. Csak az nem jut eszébe, hogy a szobrász istenei személyesített abstractiók, melyeknek megállapított jellemétől felismerhetőségüknek veszélyeztetése nélkül eltérni nem lehet. Mihelyt az arczon több a méltóság, mint a szemérem, a szobor nem Venus többé, hanem Junó. Ha parancsolóbb, férfiasabb kifejezésű, sem Venus többé, hanem Minerva. Bosszus, haragos, dühöngő Venus meg valóságos ellentmondás.

Az a feltűnő jelenség is, hogy a költők a szobrásszokkal ellentétben a muzsák s istenek attribútumainak, ruháinak, külső jellemző sajátságainak felsorolásában tartózkodók, a két művészet közt levő mély különbség folyománya. A festő, ha személyesítéseit felismerhetőkké akarja tenni, a jelvényeket (Urania mellől az éggömböt) el nem hagyhatja, ellenben a költő az egyszerű megnevezéssel személyét megismertette s ha jelvényeit is felsorolná, úgy tenne, mint az, a ki beszélni tud s a szókon kívül mégis azokat a jeleket is használná, melyek a némáknál épen a hiányzó szók helyettesítésére valók. Az allegoriát a

művésznél a szükség hozta létre, a költőnél nincs ilyen kényszer. A költő cselekvésükkel jellemezze személyeiket s ne bújtassa őket álarcz alá.

A Spence-nél megrótt hibába esett Caylus gróf is, midőn a művésznak Homerosból festeni való jeleket keresve, a festőtől a költő felfogásához való pontos alkalmazkodást követelt. Hogyan festheti azonban a művész a láthatatlant, hogy különböztetheti meg a Trójánál harczoló isteneket az emberektől, minő arányokat adhat Minervának, a sziklának, melyet az istennő Mars felé hajít s Marsnak, ki elestében hét holdat földött be? Mihez fogjon, ha Homeros költői szólásmóddal élve, ködről, éjjeli sötétségről beszél, mely valamelyik szereplőt egyszerre láthatatlanná teszi? — A költő nagyságának épen nem lehet próbaköve, hogy mennyi tárgyat nyújt a festőnek.

Lessing most azt a sarkalatos okot mutatja fel, melyre az eddig említett különbségek mind visszavezethetők. Gondolatmenete ez:

A festészetnek eszközei alakok és színek a térben, a költészetéi tagolt hangok az időben. Ha jegy és jelzett közt — a mint kétségtelen — megfelelő viszonynak kell fennállani, úgy egymás mellé rendelt jegyek csak oly tárgyakat ábrázolhatnak, melyek maguk, vagy melyeknek részei egymás mellett vannak, egymást követő jegyek pedig csak olyanokat, melyek maguk, vagy melyeknek részei egymásra következnek. Azok testek, ezek cselekvések, azok a festészetnek, ezek a költészetnek tulajdonképeni tárgyai. A testek azonban nemcsak tért foglalnak el, de időben is fennállanak és létezésüknek minden pillanatában máskép tűnhetnek fel s más kapcsolatokban állhatnak. Ezért a festészet is utánozhat cse-

lekvést, de csak rámutatólag (andeutungsweise) testek által. Ép így cselekvés sem állhat magában fenn, hanem bizonyos lényektől függ, a mennyiben pedig ezek testek, vagy testeknek tekinthetők, a költészet is festhet testeket, de csak rámutatólag, cselekvés által. Ezekből következik a két művészet eljárása a tárgyak megválasztásánál. A festészet a cselekvésnek csak egy pillanatát adhatja s ezért a legjellemzőbbet kell választania, melyből az előzmény és következmény leginkább kitűnik. A költészet viszont csak egy tulajdonságát használhatja fel a testnek, azt kell tehát választania, mely a tárgynak legérzékibb képét kelti. Így következtet Lessing és levezetése helyességének bizonyítására érdekes példák hosszú során mutatja ki, miként változtatja át Homeros, ha valamit körülményesebben be akar mutatni, a térbeli egymásmellettiiséget időbeli egymásutánná, a leírást elbeszéléssé.

Az előbbiekből következik, hogy a festő, ki képen két különböző időmozzanatot hoz össze (pl. Titian a Tékozló fiuban), a költő jogkörébe avatkozik, a költő, ki a természetben együtt levő s egyszerre áttekinthető tulajdonságokat egyenként sorolja fel (a leírók Thompson, Haller, Kleist), a festő területére ront be. Legfeljebb bizonyos szűk korlátok közt, kölcsönös elnézésen alapuló engedménynek tekinthetjük, ha a történeti festményen szereplő személyek egy része a főcselekvény időpontját egy kevéssel megelőző, vagy követő mozgásban van, vagy Mengs megfigyelése szerint a ruha redőzete az illető testrésznek egy pillanattal előbb elfoglalt helyzetét is feltűnteti s viszont a költő testek szemléletes leírásánál egy rövid jelző mellé egy másodikat, esetleg harmadikat, negyediket vet oda. Ott ezt a szabadságot azzal indokolhatjuk,

hogy az egymásután jövő időmozzanatok olyan közvetlenül érintkeznek, hogy egybe foglalhatók, itt a tulajdonságot kifejező szók tömör rövidséggel, olyan gyorsan jönnek egymásután, hogy szinte egyszerre halljuk.

A leírásra általában vonatkozó tilalom természetesen a szépnek leírására is érvényes. Mivel a testi szépség különféle és egyszerre áttekinthető részeknek megegyező hatásából ered, csak a festő vállalkozhatik ábrázolására. Az Ilias cselekvénye Helena szépségén fordul meg és Homeros lefestés helyett megelégszik az „isteni szépségű“ jelzővel, vagy a szépség hatását, a tiszteletreméltó trójai vénekre mondja el, esetleg a szépséget bájja is változtatja, mozgásban mutatja be. Így tesz néhol Ariosto is Alcina szépségének, egyébként részletezésével fárasztó rajzában, midőn az ajkak kedves mosolyát, a kebel gyöngéd hullámlását emlegeti. A rúttal, úgy látszik, ellenkezőleg vagyunk. Legalább Homeros az undok Thersitést rút tulajdonságainak részletező felsorolásával festette. Épen az, így fejteget Lessing, hogy a rútság és formátlanság a részletező leírás következtében sokat veszít intensív, visszatetsző hatásából, teszi bizonyos vegyes érzelmeknek: a nevetségesnek és borzasztónak keltésére alkalmassá. Ellenben a festő a rútat művésze természeténél fogva teljes hatályában, összes tulajdonságaival ábrázolhatná, de épen azért nem teszi, mert a rút egész bántó és útálatot keltő mivoltában állana előttünk. Thersitést nem akarjuk lefestve látni, minél tökéletesebben tudná a festő visszaadni, annál kevésbbé. Alaki rútság soha, az utánzásban sem lehet kellemessé s még a nevetségesnek, vagy borzasztónak alkateleme gyanánt sem szerepelhet a

festészetben. Az undorítót ugyanezen okból még több joggal száműzhetjük a festészetből, ha a költészetben kivételesen, ismét csak a nevetséges, vagy borzasztó felidézésére, eszközül fel is használható. A rútnak hű visszaadása Lessing szerint csak az új művészetnek tévedése.

Lessing Laokoonja az újabb műelmélet legnevezetesebb művei közé tartozik. Hatása rendkívüli volt. Úgy látszott, hogy még eddig soha ilyen mélyre nem vágott az ekevas a két nagy terület határmesgyéjének kihasításánál s ilyen biztos és erős kéz nem igazgatta járását. Kortársai közt, Herdertől eltekintve, alig hallatszik bíráló szó. Pedig a műnek, nagy kiválóságai mellett, szembetűnő hiányai s fogyatkozásai vannak. A különben élesen látó kritikus elválasztja egymástól az időbeli s térbeli művészeteket, de az egyes körökbe tartozó s közös nemi jellegük mellett fajilag igen különböző művészeteket már kritikátlanul összedobja. Nemcsak elhanyagolja például a festészet és szobrászat szembeállítását, de nem is érez köztük különbséget. A festészet neve alá az összes képzőművészeteket befoglalja és bár a Laokoonból indul ki s mindenütt a szoborművekre gondol, az ezeknek vizsgálatából nyert szabályokat mégis egyszerűen átviszi a festészetre, nem kérdezve, hogy vajjon itt, az új viszonyok közt, megmarad-e föltétlen érvényességük? A festészet különben is rosszul jár nála. Legjelesebb műfajai jelentéktelenné törpülnek. Lessing szerint a képzőművészet általában a testi szépség ábrázolására való, legfőbb rendeltetése tehát a legfőbb testi szépséget visszaadni, ez pedig csak az emberben található s itt is csak az eszmény segítségével. A miről ideált nem alkothatunk, (ilyen a

növényi és élettelen természet, míg az állatokat a fenti kijelentés ellenére is ideálra képeseknek nyilvánítja) s a műfaj is, mely ilyent ábrázol, tehát a virág-, vagy tájképfestés alárendelt jelentőségű. Az ilyen művész csak szemével s kezével dolgozik, de a geniusnak nincs része alkotásában. Lessing különben az embert ábrázoló művészetet is megrostálja, sem az életképet, sem a történeti festményt nem kedveli. Az utóbbi szerinte csupán abból a vágyból származott, hogy ugyanazon műben többféle szép testet lehessen összehozni. Ezeknek ábrázolása volt a cél s a történeti tárgy csak alkalmul, ürügyül szolgált rá s az újabb festők hibáznak, midőn az eszközt czéllá teszik, a történetet a történet kedvéért festik s ezzel művészetüket más művészet, vagy tudomány segítségére rendelik s viszont ezeknek segítségül vételére szorítják. Azt a történeti festőt, ki főczélul nem a szépséget tűzi ki és embergomolyokat fest, hogy a pusztá kifejezés visszaadásában való ügyességét mutogassa, még a tájképfestőnél is alantabbnak kell tartani. Az arczkép, mint másolat, szintén nem érdemel becslést. A mi pedig a festészet eszközét, a szint magát illeti, Lessing alkalmilag elismeri ugyan, hogy a testi szépséghez a carnatio szépsége is hozzátartozik s ennek is lehet ideálja, de a színezés jelentőségét olyan kevésbé érzi, hogy azt a kérdést is fölveti: vajjon nem lett volna-e jobb, ha az olajfestés technikáját egyáltalán nem találták volna fel?

A szobrászat szem előtt tartásából magyarázhatjuk a szépség kizárólagos ajánlását s a rútnek merő elvetését is a képzőművészetekben. Lessing nem látta be, hogy a rút a szobrászatban is az egyéni jellemzésnél fontos szerepet játszik s a kisebb méretű

terracotta szobrocskákban épen helyén van, a festészetnél még sokkal szabadabb és sokoldalubb használatu lehet. A jellemzetesség jogosultságának fejtegetése különben is a legzavarosabb a Laokoonban. Winckelmann jól ismeri a kifejezést a görög szoborműveken, bár a szépségnek alárendelve. Lessing egyszer őt követi, azt hirdetve, hogy a régiek az arcvonalak eltorzulásával járó heves indulatokat nem ábrázolták, vagy olyan alacsonyabb fokra szállították alá, hogy a szépségnek bizonyos mértékét fölvtették, máskor ellenben a tiszta formalis természeti szépség álláspontjára helyezkedik, ezt a kifejezéssel szembe állítja s a szépnek kizárólagosságát hirdeti a festészetben, míg a kifejezést a költészet körére utalja. Ezek a kijelentések, melyek a kifejezőt túlozó új művészet ellen irányultak, maguk is túllőnek a célon. Nincsen-e jellemzetességre törekvés már a csodált görög művészetben s a Laokoon, melyre az egész következtetés visszanyúlik, csupán idealis szépségre törekvést mutat-e, s nem hatalmas jellemző erőt is egyszersmint?

Lessing a költészettel, mint időbelivel rokon többi művészeteket, a zenét, tánczot sem vonja bele az összehasonlításba, sőt a költészetet is állandóan csak mint cselekvényt fogja fel. A lyra iránt nem volt fogékony-sága s ezt a műfajt az elméletben is következetesen mellőzi.

A Laokoon az első részszel félbeszakadt. Vannak ugyan összehordott kövek termés-állapotban, vagy nagyjában kifaragva, sőt megvan az épület tervének vázlata is, de a nyugalmas boroszlói napok elmúltával Lessingnek többé nem volt érkezése a műnek befejezéséhez. Reményei is meghiusultak, miket ira-

tától várt. Sem Drezdában, sem Berlinben nem nyerhetett állást és munkateret. Így tanulmányainak rendszeres folytatása is abban maradt. Más kérdések nyomultak előtérbe s a Laokoon, a mint Gleimnak írja, csakhamar mellékes foglalkozássá lett. Klotz hallei tanárnak és akkor nagy tekintélyű philologusnak kicsinyeskedő bírálataira való hatalmas támadása a „Régészeti levelekben“ még egyszer visszatértitette az épen elhagyott gondolatkörhöz, de gondolatainak nagy része kifejtetlen, töredékes jegyzet maradt. Ezeknek tanúsága szerint a második részben került volna sor a szín és kifejezés szépségére. A transitorikus kifejezésben is megkülönböztette itt a nyugodtabbat, a permanenset, a hirtelentől és erőszakostól s az előbbit befogadta, hogy a szépséget változatosabbá tegye. Homeros mellett Milton képei és leírásai részesültek volna beható figyelemben. Lessing azt is kimutatni igyekezett, minő befolyással volt az angol költőnek vaksága leírásaira s festési módjára. Most a költészetben is talált természetes (hangutánzó szók) s a festészetben is önkényes (allegorikus) jegyeket.

A töredékek közt kiválóan fontos a collectiv cselekvényekről szóló rész, mert ebben berlini barátaival, első sorban Mendelssohnnal folytatott szóbeli eszmecsere eredményeit felhasználva, a festészet és költészet tárgyainak fenti elválasztását némileg módosítja. Az egyszerű cselekvést, mely egyetlen test által megy végbe, a festőre most is hasznavehetetlennek találja, ellenben a „collectiv cselekvés“, hol a mozgásoknak sorozata több test között oszlik meg, már alkalmasnak tűnik fel a lefestésre, mert itt időre van szükségünk, míg tekintetünkkel a nagyobb tért bejárva, a gazdag különféleséget egymásután felfoghatjuk s a cselekvést,

melyet a költő egymásután (nach und nach) beszél el, a festőnél is egymásután (nach und nach) látjuk. Ezen a területen a két művészet találkozik, de azért a költészetben az összefoglalás mégis sokkal nehezebb s ennél fogva az egész sohasem lehet a festészeti ábrázoláshoz hasonló élénk hatású. A költőnek ezért a részekben kell kárpótlást keresnie s olyan collectiv cselekvéseket kell ábrázolnia, a melyekben minden rész magában tekintve szép, míg a festő közömbös részeket is alkalmazhat, ha ezek az egésznek hatásához valamivel hozzájárulnak. A festő az egésznek szépségére tekint, a költő arra, hogy lehetőleg minden egyes rész szép legyen.

Épen tiz év múlt el azóta, hogy Lessing Mendelssohnnal a tragoedia hatásáról s a költői műfajok elméletéről levelezett, mikor egy, élettörténetére fontos esemény újból ezen tanulmányoknak teljes erővel folytatására indította. A gazdag Hamburgban mozgalom indult meg a nemzeti színészet föllendítésére, egy társaság bérbe vette az ódon színházat, mely majdnem száz év előtt a fényes operának szolgált hajlékúl s azóta több-kevesebb sikerrel szereplő drámai társulatokat látott deszkáin. A nagy készülődésekkel s reményekkel meginduló vállalatnak színházi költőre volt szüksége s a figyelem Lessingre esett, ki mint maga mondja, „épen ott állott a piacon munka nélkül“ s a meghívást örömmel fogadta el, a színház érdekében megkezdett drámai műveinek befejezésére vállalkozott, majd egy kritikai lapnak megindítását határozta el, az előadások s előadásra kerülő művek bírálatára. Így származott második aesthetikai főműve, a „Hamburgi Dramaturgia“, mely az előadásokat kísérő helyi érdekű, alkalmi s múltó értékű ismer-

tetés helyett, a drámaköltészet törvényeinek beható fejtegetésévé, az idegen, főleg francia izlés ellen nyílt támadássá s a német nemzeti dráma fejlődésének hatalmas előmozdítójává lett.

A mű gazdag tartalmából a költészet és valóság közti viszony tisztázására vonatkozó megjegyzések a legáltalánosabb érdekűek közé tartoznak. Wieland a régi góth izlésű, komikus és komoly jeleneteket összefűző tragoediákról („Haupt- und Staats-Aktionen“) ironikus dicsérettel mondotta, hogy küszált szerkezetükkel, meglepetéseikkel, a véletlennek nagy szerepével, ok nélkül jövő-menő személyeikkel az életet s természetet hiven ábrázolják. Ez azonban igaz is, nem is, mondja Lessing. Ezek a művek a jelenségek természetét igenis visszaadják, de nem törődnek a mi érzéseink és lelki erőink törvényeivel. A természetben minden összefügg; folyton keresztezi egymást, váltakozik egymással, egymásba megy át minden. Ezt a végtelen változatosságot felfogni csak végtelen szellem képes. Hogy mi is élvezhessük, képességet nyerünk a természetben korlátlanul korlátozására, az elkülönítésre és a figyelemnek tetszés szerint való irányítására. A művészet épen arra való, hogy a szép körében ezt az elkülönítést végrehajtsa és figyelmünknek lekötését megkönnyítse. Ha fontos és meghatározó esemény tanui vagyunk és egy másik semmis keresztbe fut vele, lehetőleg kerülni törekszünk a szórakoztatót, elvonatkozunk tőle. Undort keltő volna, ha azt, a mit így az életben kerülni vágyunk, a művészetben feltalálnók. Csak ha a különböző árnyalatok szükségszerűen egymásból folynak, ha a komolyságból a nevetés, a szomorúságból a jókedv (vagy viszont) olyan közvetlenül ered, hogy az elvonatkozás egyiktől,

vagy másiktól lehetetlen, akkor engedjük meg összekapcsolásukat a művészetben is.

A költő történeti tárgyaknál sem ölelheti fel az okozati láncolat teljességét, hanem csak részeket szakíthat ki a nagy egészből s így megtörténhetnek, hogy a mi a valóságban a dolgoknak jól megokolt végtelen összefüggésében jól és bölcsen elrendezett, nála az összefüggésből kiragadva, vakesetnek és kegyetlenségnek tűnnek fel. Nehogy ez bekövetkezzék, a kiszemelt részekből olyan egészet kell alkotni, melyben egyik dolog a másikból teljesen érthetővé lesz, melyben nehézségek nem merülnek fel s nem kell a műben fel nem található megnyúgvást rajta kívül, a dolgoknak általános tervében keresnünk. Ezért a tragoediában (itt már Lessing régi álláspontját elhagyta), bármit mutat is az élet, nem szabad teljesen ártatlanoknak szerencsétlenné válni, nehogy a borzasztó (az aristotelesi miaron) megzavarja lelkünket s a gondviselés ellen zúgolódni késztesen. A költőnek, a halandó teremtőnek egésze legyen az örök teremő egészének képmása és szoktasson ahhoz a gondolathoz, hogy a mint benne minden a legjobban feloldódik, úgy fog ez ott is történni.

Különben történeti tárgyaknál egyáltalán nem kell a költőnek aggodalmas pontossággal a tényekhez ragaszkodnia. Főgondja a cselekvény belső valószínűsége legyen és nem szükséges, hogy mindent bizonyítékokkal, chronologiai adatokkal s okmányokkal tudjon igazolni. Corneillenek e tekintetben nem kellett volna aggódnia Rodogune történeténél és Voltaire-nek, ki mindenütt pedans történeti kritikájával áll elő, nincs igaza. Ez eddig tiszta és helyes álláspont, de Lessing hozzáteszi, hogy a pusztá tényeken, hely-

és időkörményeken tetszés szerint változtathatunk, csak egy legyen szent előttünk: a jellem. Honnan e különböző eljárás a tények s jellemek tekintetében? Nincs-e a jellemelekben is a köztudatba átment és változtatást nem tűrő fővonások mellett akárhány mellékes sajátság, melyekkel szemben a költő kezét megkötni nem szükséges? És viszont, ha a tények közül az aprólékos adatokra nézve szabad kezét engedünk is, kiszolgáltathatjuk-e a történelem gerinczét alkotó nagy eseményeket is a költő tetszésének? Ha ezeken módosításokat tesz, nem fogja-e a történelmet ép úgy meghamisítani, mint ha a jellemek festésében eltér a hagyománytól? És a tények nem a jellemek kifolyásai-e, nem szolgálnak-e éppen a személyek jellemzésére?

Hogy különben a jellemek visszaadásánál a megköötöttséget nem tekinthetjük teljesnek és merevnek (s bizonyára a tényekkel szemben való szabadságot sem korlátlanak), kitűnik más nyilatkozatokból, melyekkel a jellemek érintetlenségéről mondtak tágabb értelmezést nyernek. Azt halljuk egy helyen, hogy a művészi követelmények, melyek szerint a jellemnek önmagával összhangzónak kell lennie, akárhány esetben csak a valóságtól eltérés árán valósíthatók meg. Az életben tapasztalható ellentmondásokat az emberekben a művésznek nem szabad utánoznia, ha csak nem akarja a következetlenség nevetséges voltát, vagy szerencsétlen következményeit bemutatni. A költészet különben sem egyéneket, hanem típusokat fest, nem azt tünteti fel, a mint valaki gondolkodik és beszél, hanem a mint minden hozzájuk hasonló ugyanilyen viszonyok közt gondolkozni és beszélni szokott. A történeti nevek is típusok képviselői. A

mint Sokrates Aristophanesnél nem az igazi Sokrates, hanem a hiu és veszedelmes sophistának typusa, úgy Regulus, Cato, Brutus nevei is a tragoediában bizonyos általános jellemnek megtestesülései. A költő nem azért szerepelteti őket, hogy ezen férfiak történetével megismertessen, vagy emlékezetüket felújítsa, hanem hogy olyan eseményekkel foglalkoztasson, melyek ilyen jellemű emberekkel általában történni szoktak.

Habár Lessing, mint láttuk, sokban eltérést kíván a valóságtól, a szépítésnek, hamis, hazug idealisálásnak nagy ellensége. Gúnyosan szól Voltaireről, ki Maffei személyeinek beszédét sokkal naivabbnak és polgáriasabbnak mondja, semhogy a francia finom izlésű közönségnek tetszhetnék. Lessingnek ideálja épen ez az egyszerű természetesség, mely azonban a durvától és szennyestől különbözik. Úgy vélekedik, hogy ha a pompa és illem az emberből gépet csinált, a költő tegye a gépet ismét emberré; akármilyen keresetten beszélnek, pl. a királynék a valóságban, nála beszéljenek természetesen. Különben a kifejezésekben válogatós előkelő emberek is elfeledik néha az eltanúlt elegantiát és az indulatok uralma idején, a természet nyelvén szólalnak meg. Az érzés nyelve mindig egyszerű. Még az antik tragoedia nyelvezetét sem vehetjük ma mintául, mert a régiek személyei a színen mindig nyilvánosan, nagy néptömeg (a kar) jelenlétében beszéltek, ezért bizonyos tartózkodással és méltósággal nyilatkoztak meg. Ma ez megszűnt, mi értelme lehet tehát még a szónoklásnak?

Dramaturgiai tanulmányai folytán Lessing lassanként belátta, hogy maga a tudományos alap is, melyre a francia classicismus helyezkedett, megbízhatatlan

s az elmélet, mely annyi önbizalommal és zsarnoki erélylyel hirdette tételeit, nem ment félreértésektől, sőt félremagyarázásoktól. Ezért az igazságot a nagy tekintélyű elméletírók tanával szemben is diadalra kellett juttatnia. Ebben a harcban szövetségese Aristoteles, kinek tekintélye a Mendelssohnnal folytatott levelezés óta óriásivá nőtt szemeiben. A „Poetika“, mondja most Lessing, épen olyan csalhatatlan, mint Euklides „Elemi“. Alapelvei ép olyan igazak és bizonyosak, csak nem olyan könnyen felfoghatók. Ezért szükséges, hogy jól megértsük és helyesen magyarázzuk. Ebben a munkában pedig nem támaszkodhatunk semmiféle idegen véleményre, bármilyen tetszetős legyen is. Aristotelest csak önmagából szabad magyarázni. Ott vannak szónoklattani és erkölcsi iratai, miket még nem használtak fel a „Költészettan“ homályos helyeinek megvilágítására. Ott van a Rhetorika, melyből megérthetjük, hogy a részvét mellett miért szerepel épen a félelem s miért nincs ezen a kettőn kívül más tragikus indulat? A részvétnak ugyanis létfeltétele a félelem. A hol a baj, mely valakire nehezül, saját személyünket, vagy a hozzánk tartozókat nem érheti, ott részvét nem is támadhat. A félelem tehát a tragoedia meghatározásában sem lehet külön, a részvéttől független indulat, mely esetleg külön is felidézhető, hanem szükségképen együtt jár a részvéttel, benne van a részvétben.

Az a tapasztalás, hogy részvétet akkor is érezhetünk, ha a baj miatt nekünk magunknak aggódni nincs okunk, csak akkor van ellentétben Aristotelessel, ha a részvét elnevezés alá soroljuk azokat a kezdetleges vegyes érzelmeket is, melyekben egy dolog iránt való szeretetünket kísérő kellemes s a baj látásá-

ból eredő kellemetlen érzés olvad egybe. Csakhogy ezeket a görög bölcshilanthropia névvel jelölte s megkülönböztette a részvét indulatától, mely belőlük kinő, mint szikrából a felcsapó láng. Ezért mondja, hogy megindulást a gazember szerencsétlenségén is érezhetünk, de részvétet és félelmet nem. Ezért nem valók a keresztény vértanúk csendes nyugalmaikkal, törhetetlen szelidségükkel a színpadra, a hol stoikus fásúltság helyett indulatokat akarunk látni. Aristoteles nem is szólt volna külön a részvétben rejlő félelemről, ha nem akart volna arra is rámutatni, minő indulatokat kell a tragoediában fölkelteneknek bennünk megtisztítani? De jól tudta, hogy megfordítva a részvét nem alkotó eleme a félelemnek, hogy a színi előadás után a részvét megszűnik s az átérzettekben csak az önmagunkra irányuló félelem marad vissza s ez (míg imént, mint a részvétnek alkatrésze, a részvétet tisztította) most, mint magában álló indulat, önmagát tisztítja.

Ez a katharsis már most Lessing szerint nem egyéb, mint az indulatoknak erényes készségekké való átváltoztatása. A görög philosophus az erényt két szélsőség közt, a középuton kereste. Az ő felfogását magunkévá téve, a tragoediától is azt kell várnunk, hogy minket, részvétünket és félelmünket túlzásaitól megtartva, az erényhez vezessen. A tragikus részvét annak a lelkét, a ki igen sok részvétet érez, megtisztítja, megjavítja, csak úgy, mint a részvétlenét, a tragikus félelem sem csak annak lelkére hat tisztítólag, a ki semmi szerencsétlenségtől sem tart, hanem azéra is, ki minden bajtól, a legtávolabbtól, a legvalószínűlenebbtől is remeg. Ezt a két indulatot (a részvétbe összes philantropikus érzelmeinket, a félelembe a jelen-

levő, vagy elmúlt baj miatt érzett kellemetlen érzelmeket, a szomorúságot és búbanatot is beleértve) és „csak“ ezt a két indulatot kell megtisztítani a tragoe-diának.

Mint látjuk, ide, legérettebb művébe is áthozta Lessing a költészet moralis céljáról vallott régi nézeteit. Még megerősödött bennök, midőn Aristotelesből is a magáéhoz hasonló felfogást vélt kiolvas-hatni. Célzatosságot keresett a költészetben általában s a lángész ismertető jegyét épen abban látta, hogy magasabb célokra törekszik, míg a kis művészek, „csak azért költenek, hogy költsenek, csak azért utánoznak, hogy utánózzanak“. Ilyesmi szerinte a lángésznek csak előgyakorlataihoz tartozik. Az igazi költő meg akar tanítani, mit tegyünk s kerül-jünk, e célból megismertet a jónak, rossznak, illő-nek s nevetségesnek tulajdon jegyeivel s ha közvetlen buzdításról, vagy elijesztésről nem is beszélünk, legalább vágyó erőinket érdemes dolgokkal kívánja foglalkoztatni, mindent olyan világításba helyezve, hogy soha a tettek értéke felől tévedésbe ne essünk. A költészetnek minden faja arra való, hogy jobba tegyen (sajnos, ha ezt még bizonyítani is kell, — mondja Lessing), de nem minden műfaj javíthat min-dent, legalább is nem mindent egyforma sikerrel. Abban, a mit legtökéletesebben megtud javítani, van mindeniknek igazi rendeltetése. A részvét, így véle-kedik Aristoteles, szükségképen jelenlevő bajt követel, ebből pedig az folyik, hogy csak, vagy legalább is kiválóképen a drámában van helyén. Ha a dráma-költő a katharsisnak eleget tett, nagyon mindegy, hogy meséjéből következik-e még valami más általános igazság. Nem hiba ugyan, ha egész műve egy

nagy moralis tétel magyarázására, vagy bizonyítására szolgálhat, de ez mégsem feltétlenül szükséges követelmény.

Így Lessing a költészet feladatáról s értékéről Rousseauval teljesen ellentétes elveket vall. Védelmébe is veszi a költészetet s egyik kiváló képviselőjét, Molièret, a honfitárs azon lesújtó vádjaival szemben, hogy a Misanthropban az erényest nevetségessé tette s így maga is az erény ellenségének bizonyult. Más az, nevetni valakin és kinevetni valakit (lachen, verlachen), mondja Lessing. A miért nevetünk a furcsa helyzeteken, melyekbe kerül, Molière hőse iránt becslésünk érintetlen marad. A vígjáték általában, a helyett, hogy ártana, egyenesen moralis hatásra törekszik. Haszna nemcsak épen abban van, hogy bizonyos hibáktól visszatart, hanem főleg magában a nevetésben, a nevetségest észrevevő képességünk gyakorlásában. Ha el is hiszszük, hogy Molière egyetlen fősvényt, Regnard egyetlen játékost sem javított meg, ez nem szolgálhat kisebbitésére e költői műfajnak, mely nem vállalkozhatik ugyan megrögzött betegségek gyógyítására, de az egészségeket igenis meg tudja óvni a betegségtől.

Lessingnek tana a katharsisról teljesen az egyoldalu erkölcsi magyarázat útjára tévedt. De ha eredményeivel nem értünk is egyet, tiszteletet parancsol az a mélyreható komoly törekvés, melyet a görög bölcs rejtélyes szavainak kihüvelykezésében mutatott. Az a követelmény pedig, hogy a Poetika teljes megértésére a többi iratokat is fel kell használni, új irányba terelte a vizsgálódást. — Irónknak Aristoteles-tanulmányairól tanuskodnak még beható fejtegetései a sorsfordulatról, a félelem s részvét keltésére

legalkalmasabb cselekvényről, a tragikai vétségről s arról, miért Euripides a legtragikusabb költő?

Lessingnek ilyen elméleti fejtegetéseit át, meg átszővi (kivált a francia) műalkotásokra való folytonos bíráló tekintet. A „Rodogune“ elemzéséből kimutatja, minő fogásokkal igyekezett Corneille a hatás kedvéért a magában egyszerű és természetes tárgyat minden áron bonyolulttá tenni s ebből fejére olvassa, hogy nem lángész, hanem csupán elmés író módjára járt el. Felsorolja az elméletirónak tévedéseit is s azt a súlyos vádat vágja szemébe, hogy saját műveinek igazolására a görög philosophus tanát szándékosan félremagyarázta. Ilyenképen a „nagy“ Corneille nemzete drámaköltészetének legfőbb megrontója lett, mert Racine csak példájával, a Cid költője ezenfelül még elméleti irataival is ártott. Voltairenek szemére veti, hogy bár a szabályok pontos megtartásával fennen dicsekszik, csak betűjöknek tesz eleget, nem szellemöknek. Nem tartja meg igazában, csak megalkuszik velők. Annyira tágan értelmezi, hogy már nem is szabályok többé s még akkor is, mikor így a lánczokat lehetőleg könnyűvé tette, nehézkesen lépked s hogy kisebb követelménynek eleget tehessen (pl. hogy az időegységet megóvja), más sokszorta fontosabbat, pl. a valószínűséget és morális lehetőséget, hagyja figyelmen kívül. Diderot iránt, kivel törekvései a polgári színmű terén s a természetesség cultusában is összetalálkoztak, Lessing már sokkal elnézőbb. A „Családapát“ épen pompás darabnak tartja.

Őszinte csodálattal szól azonban Shakespeare-ről. Mennyire eltörpülnek mellette a „legnagyobb“ francziák! Milyen hideg találmány, nevetséges gépezet

Ninus szellemének megjelenése Voltaire Semiramisában, Hamlet atyjának megrázó hatású szepeltetése mellett. Zayre-t, Voltaire darabját, a szerelem mondá tollba, — állította valaki. Igen, a galanteria, — javítja ki Lessing. A francia költő tudja a szerelem hivatalos nyelvét (den Kanzleistil), óvatos, illedelmes kifejezőmódját, de csak egy tragoedián: Shakespeare „Romeo és Juliá-ján dolgozott a szerelem maga. — Weisze német költő III. Richardjának előszavában szerénykedik: talán jobb lett volna, ha Shakespeare-en plagiumot követ el. Lehet is rajta plagiumot elkövetni, — mondja Lessing. Legcsekélyebb szépségein is rajta van bélyege, mely már messziről kiáltja: én Shakespeare-é vagyok. Belőle tanulni lehet, de kölcsönvenni nem. Műveinek minden részecskéje a történeti színmű nagy arányaihoz van szabva, mely úgy viszonylik francia izlésű tragoediához, mint egy hatalmas fresko gyűrűbe való miniatúr képecskéhez. Egy jelenetéből egész felvonás kitelnék, valamint az óriás ruhájának ujjából a törpe számára egész kabátot lehetne készíteni.

Lessing nagy elismeréssel emlékszik meg a régiekről is. Dicséri a szabályok követésében való ügyességüket, drámáik szerkezetének előnyeit, műveiknek szépségét, egyszerű nagyságát. De sokkal jobban ismeri és méltányolja az újabb irodalmi törekvéseket, semhogy Winckelmann módjára az antik izlés követésében látná a költészet fejlődésének alapfeltételét. Hiszen ő maga, Sophokles és Plautus iránt való előszeretete mellett is, művelte a polgári tragoédiát, elfogadta az érzelmes vigjátékot, lelkesült a nagy romantikus lángésznek, Shakespeare-nek költészete iránt. Hogy e mellett is Aristoteles törvénykönyvét minden időkre mértékadónak tartotta, úgy történhetett,

hogy csak a nagy vonásokat, a lényegét vette figyelembe és a görög felfogás és színpad sajátosságaiban gyökerező s azóta elavult szabályokat kiselejtezte. Így mondhatta, hogy a költészetben ma is ugyanazon törvények uralkodnak, mint egykor és Shakespeare Aristoteles lényeges követelményeivel ritkán jön összeütközésbe. Ezért hangoztathatta a Shakespeare-majmolókkal szemben, kik az eredetiség után való hajzában minden régi hagyományt elvetettek s mindenik mintegy újból akarta föltalálni a művészetet, a szabályok ismeretének fontosságát. Hiszen híres önvalomása szerint maga is mindent a kritikának köszönhetett. Lessing czáfolja azt a sokat hangoztatott állítást, hogy a szabályok károsak, mert elnyomják a lángészt. Mintha bizony a lángészt valamivel ezen a világon el lehetne nyomni! Aztán épen olyan valamivel, a mi a lármázók szerint is belőle származik. Minden lángész, mondja Lessing, született műbiráló, a ki valamennyi szabály próbáját magában hordozza s csak azokat ismeri el, melyek saját érzéseit fejezik ki.

Hogy egyébiránt a szabályok ismerete a költészetben még épen nem minden, ezt sok helyen nagy határozottsággal kijelentette. Magát sem tartja költőnek, mert a saját erejéből gazdagon előtörő eleven forrást nem érzi magában, a mankók pedig (Young nevezte volt így a szabályokat) jók ugyan arra, hogy a sántának a mozgásban segítségére legyenek, de futásra való képességet nem adhatnak. A legszigorubb szabályosság sem kárpótolhat szerinte a jellemfestésben elkövetett legkisebb hibáért. Az emberi szív ismerete s az a bűvös erő, melylyel minden indulatot szemeink előtt eredésében, növésében és kitörésében tud bemutatni, teszi a költőt nagygyá. Ezt pedig nem lehet tanulni sem Aristotelestől, sem Corneilletől. Az

összes szabályok megtartásával lehet ugyan szomorujátékot írni, de csak olyan lesz az, mint a szobor az élő testhez képest: az is ember, mint ez, csak egy csekélység hiányzik belőle: a lélek. Az életet, a lelket a lángész a magából adja kölcsön.

A dramaturgia elején Lessing mindaddig, míg a színészek érzékenykedése kedvét nem vette el, az előadásról is megemlékezett. A színész művészete szerint középen áll a képzőművészetek s a költészet közt. Mint látható festészet, a szép törvényének van alávetve, de mert nem állandó, hanem csak transzitorikus festészet, nem kell a nyugalmat a mozdulatokban föltétlenül megőriznie. Azt azonban megköveteljük tőle, hogy az esetleg erőszakos állásban ne maradjon sokáig, készítse elő az előző mozdulatokkal s a következőkkel ismét az illedelmesnek általános hangjába oldja fel és általában ne menjen el soha addig a fokig, a meddig a költő elmehet. Mert igaz ugyan, hogy a gestus és arczkifejezés (néma) költészet, de a szemre való hatás mégis mérsékletet követel.

A színházi zenéről is találunk néhány szót, mely Scheibe zeneköltő és elméletíró művéből vett idézetekhez fűződik. A zene, halljuk itt, mint a költői szöveg kísérlője, az indulatok kifejezésében könnyen boldogul, mert a leggyengébb és leghatározatlanabb kifejezés is erőt és világosságot nyer a szótól. A hangszeres zene azonban ettől a segítségtől elesik s azért a kifejezés teljes erejével, a legvilágosabb eszközökkel kell hogy éljen, nem is mehet át egyik indulatról egy másikra, esetleg ellentétésre, mint a költő, mert nála az ugrás motiválhatatlan s ezért bántó lesz. Imént még bánatban olvadoztunk s most egyszerre dühöngjünk? Miért? Ki ellen? Erre a zene

felvilágosítást nem ad. Másként a zenének homályos, határozatlan érzelmei is kellemesek lehetnek, de elütő, ellentétes jellemű hangkifejezéseknél már szókra van szükség, hogy a különböző benyomásokat egységbe foglalhassuk s ne csak változatosságot találhassunk, hanem egységet is a változatosságban.

A dramaturgia merész és következményeiben messzire kiható tett volt. Tőle számíthatni az idegen utánczás háttérbe szorultát, rajta épül a nagy német classikai irodalom s a drámaelmélet is hatalmas ösztönt és irányítást merített belőle. Nem minden, a mit e lapok tartalmaznak, bizonyult a későbbi vizsgálódás előtt kétségtelen érvényességűnek. A moralis hatásnak ilyen határozott kiemelése ellen nyomós hangok emelkedtek, a tragikai vétség tekintetében is Shakespeare példája más tanulságokat termett, de egyebekben a mű törzsét, az ókor legmélyebb szellemének az újkor legnagyobb kritikai lángelméje által írt commentárját az idő folyama kevésbé érintette. Fájdalom, ez a mű is torso maradt. A nemzeti színház megalapításáról való édes álom, mint Lessing nevezi, hamar eltűnt. Folyóiratának 1768 áprilisében, egy évre megindulása után, utolsó levele jelent meg. Lessingnek új élet, foglalkozás, állás után kellett néznie. Olaszországba készült régészeti tanulmányainak folytatására, de terve nem valósult meg. Wolfenbüttelbe került könyvtárnoknak, s ebben az állásban maradt haláláig. Itt alkotta Galotti Emiliát, Böles Náthánt, itt harcolta végig theologiai hadjáratát s írta vallástudományi és erkölcsbölcészeti munkáit. Műelméleti fejtegetéseihez azonban nem tért vissza. Utolsó régiségtani s művészettörténeti művei közé tartozik szép értekezése: „Hogyan ábrázolták a régiek a halált?”

A KRITICISMUS ÉS AESTHETIKÁJA.

KANT.

FEJLŐDÉSE. — A TISZTA ÉSZ BÍRÁLATA. — FORMA ÉS ANYAG A TAPASZTALATBAN. — A TERMÉSZETNEK TÖRVÉNYEIT MI ÍRJUK ELŐ. — ÉRZÉKISÉG, ÉRTELEM, ÉSZ. — A GYAKORLATI ÉSZ BÍRÁLATA. — AZ ITÉLŐ ERŐ BÍRÁLATÁNAK KÖZVETÍTŐ RENDELTETÉSE KÉT ELLENTÉTES VILÁG KÖZT. — AESTHETIKAI ÉS LOGIKAI ÍTÉLET. — A SZÉP, KELLÉMES ÉS JÓ. — A SZÉP GYÖNYÖRE A MEGISMERŐ KÉPESSÉGEK ÖSSZHANGJÁN ALAPSZIK. — CZÉL ÉS CZÉLSZERÜSÉG. — AZ ÍZLÉSÍTÉLET TISZTASÁGA. — SZABAD ÉS FÜGGŐ SZÉPSÉG. — A SZÉP SZÜKSÉGGÉPEN TETSZIK. — A FENSÉGES ÉS FAJAI. — MŰVÉSZET, TERMÉSZET, TUDOMÁNY, MESTERSÉG. — A LÁNGÉSZ. — AZ AESTHETIKAI IDEÁK. — A MŰVÉSZETEK FELOSZTÁSA. — A SZÉPSÉG AZ ERKÖLCSISÉG SYMBOLUMA.

Míg a popularis philosophusok csendesesen haladtak tovább a régi ösvényeken, Kant Immanuel a rationalismusra s sensualismusra egyaránt súlyos csapásokat mért, melyek alatt inogtak a régi rendszerek, meg összefoltozott új épületek.

Philosophusunknak élete nyugodt, zajtalan volt. Fent Königsbergben, a Pregel torkolatához közel fekvő, régi egyetemi városban született 1724-ben. Itt járta iskoláit, végezte magasabb tanulmányait, ide tért vissza kilencz évi nevelői foglalkozás után, itt tartotta az egyetemen, eleinte mint magántanár, majd másfél évtized múlva, mint rendes tanár előadásait a legkülönbözőbb (főleg mégis bölcsészeti) tudományok köréből. Hiába hívták, mikor előadásainak híre s művei nevét mindenfelé ismertté tették, Erlangenbe, Jénába, Halléba. A kínálkozó előnyök sem bírhatták rá, hogy elszakadjon szülővárosától, melyben irt s tanított mindaddig, míg testi és szellemi erőinek megfogyatkozása rá nem

kényszerítette, hogy letegye a tollat s lelépjen a kathedráról. Meghalt 1804-ben.

Ennek az egyszerű s egyhangu pályafutásnak keretében egy szívós, küzdelmes s eredményeiben korszakalkotó munkásság folyt le, mely a dogmatikus bölcsészetet összetörte, a skepticismus ellenében gátakat emelt, az emberi megismerés feltételeinek s határainak megvizsgálásával új alapot teremtett a gondolkozásnak s főleg az erkölcsstanra, de e mellett az emberi tudás összes problémáira, ezek közt az aesthetikára is a kiszámíthatlan fejlődés termékeny csiráit hordozta magában.

Philosophusunk lassan jött tisztába céljaival s önmagával. A criticismus rendszere hosszú fejlődésnek érett gyümölcse. Knutzen, maga is Wolf tanítványa, növendékét a rationalismus elméletébe vezette be s Kant jó ideig, bár hova-tovább mind önállóbb felfogást tanusít is, ennek a tannak kijárt útjain haladt. Még 1765-ben is a metaphysikát s erkölcs-tant nagyjában Baumgarten, a logikát Meier vezérfonalát követve, adja elő. Csakhamar azonban az a meggyőződés érlelődik meg benne, hogy a bölcsészet igazi módszere nem lehet más, mint az, melyet Newton a természettudományokban alkalmazott s mely biztos tapasztalatokat vesz kiindulási pontúl s használ fel a bennök megnyilatkozó szabályok megismerésére. Most Warburton szavaival kijelenti, hogy a philosophiára mi sem volt végzetesebb, mint a matematikai deductiv eljárás alkalmazása. „Egy szellemlátónak álmái“-ban már metaphysikai álmokról, gondolatvilágok légi építőmestereiről beszél, Wolfot vádolja, hogy jobbára önkényes fogalmakból a tapasztalás építőanyagának nagyon gyér felhasználá-

sával ácsolta össze, Crusiust megrójjá, hogy a gondolhatóról s nem gondolhatóról szóló néhány mondás bűvös erejével semmiből állította elő rendszerét. Ugyanitt már a későbbi nagy problémák homályosan jelentkeznek. Kant a metaphysika elé azt a feladatot állítja, hogy az emberi ész határait megállapítsa s azt kérdezi, nincsenek-e a szívnek közvetlen erkölcsi törvényei és a tett, a melynek idító oka remény, vagy félelem, lehet-e morális? A múlttal szakító, a kibontakozást kereső lelkére rendkívüli hatású volt Hume művével való megismerkedése, mely a régi metaphysika tehetetlenségét egész meztelenségében állította szemei elé. Nyiltan megvallom, mondja később, hogy épen ő ébresztett fel sok évvel ezelőtt dogmatikus szunnyadozásomból s adott más irányt a speculativ philosophia terén való vizsgálódásaimnak. Ez a mély gondolkozó csak az okság elvének objectív érvényességét vonta kétségbe, Kant tovább ment s az egész metaphysikát hasonló a priori fogalmakon alapulónak találta s ezeknek összefoglalásába s deductiójába mélyedt el. Egy teljes évtized folyt még le, míg a tudás gyökeréig leható ilyen vizsgálatokból megszületett „A tiszta ész bírálata.“

Ennek a főműnek ismerettani jellege van. Célja a megismerő képességek elemzése s ezen az úton az emberi tudás eredetének, körének s határainak meghatározása, mert csak ilyen alapvető vizsgálódások után, az érzékiség, értelem és ész törvényeinek és hatáskörének megállapításával lehet biztosan mozogni s a metaphysikát, mely magára hagyatva dialektikus és csalóka s ezért teljesen hitelét is vesztette, a helyes irányba terelni s tudományyá tenni. Ez pedig elkerülhetetlenül szükséges, mert metaphysika mindig

volt és mindig lesz, kérdései folyton izgatni fogják a gondolkozókat s a tévedhetés ép olyan kevésbé fogja őket az elmélkedéstől visszatartani, s mint a hogyan a lélekzetvételtől nem tartózkodunk attól való félelemből, hogy esetleg tisztátalan levegőt szívhathunk be. A metaphysikát megbízhatóvá úgy tehetjük, ha a kritika először, mint az építőmester szokott, alaposan megvizsgálja a talajt, melyre az épület kerül. Az így előkészített új tudomány úgy fog viszonylani a közönséges szüette iskolai metaphysikához, mint a vegytan az alchimiához, a csillagászat a csillagjósláshoz. Annyi bizonyos, hogy a külső, vagy belső tapasztalat (mely csak a posteriori ítéleteket alkot) nem lehet forrása, s az sem lehetséges, hogy analitikus (az állitmányfogalom az alanyfogalomban benne rejlik, tehát az ítélet újat nem mond, csak kifejtő) ítéletek halmozásában keresse feladatát. A metaphysikának synthetikai, a tudást kibővítő, de egyúttal a priori (a tapasztalástól független) ítéletekre van szüksége. Vannak-e ilyenek s miként állunk megbízhatóságuk tekintetében? — ezek a „Kritika“ főkérdései.

Kant kétségtelennek tartja, hogy minden ismeretünk a tapasztalással kezdődik, de ezzel nem akarja azt mondani, hogy minden a tapasztalásból is ered. Ennek már az is ellentmond, hogy sok tételünk (a tiszta matematika és physika minden igazsága) szükségszerű és szoros értelemben véve általános, egyetemes érvényű, már pedig ilyen jelleget a tapasztalás sohasem adhat. Aztán még tapasztalati ismereteink is kétféléből, a külső benyomás folytán nyertből (anyagi elem) s abból, a mit ismerőképességünk magából ad hozzá (alaki elem), vannak összetéve s a

mennyiben az objectiv érvényű tapasztaláshoz az érzékiség s értelem együttes közreműködése szükséges, — mert gondolatok szemléleti tartalom nélkül üresek, szemléletek fogalmak nélkül vakok, — mind a két ismerő képességnek megvannak a maga a priori eredetű formai elemei, melyek a tapasztalást és értelmi felfogást lehetségessé teszik s e képességek minden működésének elengedhetetlen előfeltételei. Az érzéki felfogás körében a tér s az idő ilyen tiszta szemléletek, melyek nem a tárgyaknak valamiféle tulajdonságait jelentik, hanem egyszerűen az érzékek (a tér, a külső, az idő, a külső s belső érzék) jelenségeinek subjectiv, a priori formái, melyek nélkül nincs szemlélet. Az értelmi működés hasonló feltételei a törzsfogalmak, vagy kategoriák, melyek szükségképen megelőzik a tárgyakról való gondolkozást s a különféleképpen elhelyezésére, elrendezésére szolgálnak. Ekként világos, hogy „anyagi“ értelemben a tapasztalást megelőző a priori ismeretekről nem lehet szó, de igenis lehet, ha csak a formára gondolunk, mely mint épen láttuk, az alanyban minden tapasztalást megelőzőleg benne van.

Mindebből következik, hogy a természetnek (persze csak annak, a melyet megismerünk) legfőbb törvényhozói mi vagyunk s a létezők általános törvényét nem tapasztalás útján a természetből nyerjük, hanem megfordítva értelmünkkel a természetnek mi magunk írjuk elő. Kisértsük csak meg, mondja Kant, nem jutunk-e a metaphysikában tovább, ha a rendesen vallott nézet helyett, mely szerint ismeretünk a tárgyakhoz alkalmazkodik, azt vesszük fel, hogy a tárgyak alkalmazkodnak a mi megismerésünkhöz? Kopernikus is, midőn az égi testek mozgásának magya-

rázásával olyanképen, hogy az egész csillagsereget a néző körül forgásban képzelte, nem boldogult, megkísérlette, vajjon nem sikerül-e jobban, ha a csillagokat hagyja nyugodni s a nézőt képzeletben forgásban? Így kell eljárunk nekünk is. Ha a szemlélet s fogalmi megismerés a tárgyak tulajdonságaihoz volna kénytelen alkalmazkodni, lehetetlen volna, hogy valamit a priori megismerhessünk. Fordítsuk meg a dolgot, feltételezzük, hogy a dolgok, mint érzéki felfogásunk és tapasztalásunk tárgyai, maguk alkalmazkodnak a mi szemléelő képességünk és értelmünk természetéhez s mindjárt rendben van minden. Mert az csak természetes követelmény, hogy a megismerés azokat a szabályokat kövesse, mik eredetileg bennünk vannak s minden megismerés feltételei.

Magától értetődik, hogy mint már mondtuk, szemléleteink csakúgy, mint fogalmaink, megismerésünknek e subjectiv feltételei, csupán a jelenségekre (phaenomena, Erscheinungen) vonatkozhatnak s nem a magukban való dolgokra (noumena, Ding an sich). Az utóbbiakról semmit sem tudhatunk, mert megismerésünk formai feltételeitől független megismerésünk nincs, s mihelyt e subjectiv elemektől eltekintünk, rögtön elenyészik ránk nézve a dolgoknak minden tulajdonsága, a térben s időben való viszonya, sőt maga a tér is. Hiába akarnók szemléleteinket, a világosság magasabb fokára emelni, a dolgok valódi tulajdonságairól semmivel sem tudnánk meg többet. Ezen dől meg a zavaros (tapasztalati) és világos (észleges) megismerés megkülönböztetésén alapuló bölcsészeti elmélet. — Itt a mindennapi élet kritikátlan szóhasználatát is meg kell javítani. Közönségesen a szivárványt jelenségnek, de feltételét, a nyári erőt

már magában való dolognak tartjuk, pedig érzékeink semmit sem nyújthatnak jelenségnél egyebet. Jelenség az esőcsepp is, ennek gömbölyű alakja, sőt még a tér is, melyben leesik. Maga a tárgy pedig ismeretlen marad. Ha tehát imént természetről beszélünk, mely hozzánk alkalmazkodik, nem a magukban való dolgokat értettük, melyek tőlünk teljesen függetlenek s ránk egyáltalában megismerhetlenek, hanem azt, a mely lehetséges tapasztalásunk tárgya. Bizonyos, hogy a jelenségnek valami tárgy, mely megjelenik, meg kell, hogy feleljen, de mi egyebet, mint hogy érzékeinket megillette, nem mondhatunk erről az ismeretlenről.

Kant csak egy nagy lépéssel ment tehát túl a Locke óta elfogadott állásponton, midőn nemcsak a hőt, színt, ízt, hanem az elsöleges, eddig objectivnek tartott tulajdonságokat: a kiterjedést összes jegyeivel szintén jelenségnek nyilvánította s az ember subjectiv felfogásának bélyegével látta el. Maguknak a megismerhetetlen, valódi dolgoknak létezését azonban egyáltalán nem tagadta s ezért hangosan szabadkozott az ellen, hogy tanát akár Descartes, akár Berkeley idealismusával egy sorba helyezték. Ő nem ismeri el, hogy érzékiségünk modificatiói magukban létező dolgok, ennyiben az ő álláspontja igen is idealismus, de formalis, kritikai, transcendentalis idealismus, mely a dolgok való létezését nemcsak megengedi, de (mert jelenség nincs valami megjelenő nélkül,) egyenesen követeli. Ezért jogosan tiltakozhatik azon vád ellen, hogy az egész érzéki világot csupa látszattá változtatja. Ellenkezőleg a criticismus a legjobb óvószer a transcendentalis látszat ellen, mely azt, a mi jelenség, valóban létezőnek nyitvánítja s a

metaphysikát szappanbuborékok után kapkodni kényszeríti.

Az érzékiség és értelem ilyen elemzésével azonban az ismerőtehetségek bírálata még nincs befejezve. Még nem szóltunk az észről, az elvek tehetségéről, mely az értelem fölött áll s ismereteink egészét eszmék alapján rendezi. Termékeinek, a tiszta észfogalmaknak már nem felel meg többé érzéki tárgy, de azért ezek sem önkényesen költöttek, hanem természettől a priori sajátjaink s értelmünknek kanon gyanánt szolgáló irányítói és szükséges kiegészítői. Mint az értelem a tárgyakban levő különféleséget fogalmak útján egyesíti, úgy az ész a fogalmak különféleségét eszmék segítségével foglalja össze. Ebben van jelentősége, de ez egyszersmint használatának áthághatlan korlátja. Az ideáknak soha sem lehet constitutív, hanem csak regulatív alkalmazásuk, azaz sohasem adhatnak valamiről fogalmat, nem szolgálhatnak arra, hogy ismereteinket a tapasztalás körén túl kiterjesszék, hanem az értelmet csupán bizonyos célra irányítják, hogy összes szabályainak irányvonalai egy pontba fussanak össze, mely ugyan, mivel a lehetséges tapasztalás határain túlra esik, nem igazi kiinduláspontja az értelem fogalmainak, de arra igenis alkalmas, hogy ezeknek a legnagyobb egységet és kiterjedést adja. Innen ered ismereteink rendszere, mikor a véletlen halmaz szükségszerű törvények alapján összetartozó egészszé tömörül egybe. A speculatív észnek első ilyen fogalma az én, mint puszta gondolkozó természet: a lélek. A belső érzék összes jelenségeinek ezt a systematikus egységét, a tapasztalat megalkotni merőben képtelen. Az ész tehát segélyére siet, a gondolkozás empirikus egy-

ségének fogalmából azzal, hogy ezt az egységet föltétlennek s eredetinek gondolja, egy egyszerű substantia eszméjét alkotja meg, mely magában változatlanúl a rajta kívül álló dolgokkal közösségben van. Mindezzel nincs semmi egyéb célja, mint hogy minden határozmányt egyetlen alanyon előfordulónak, minden erőt egy egységes alaperőből folyónak, minden változást egy és ugyanazon állandó lény állapotaihoz tartozónak s a térben való jelenségeket a gondolkozás megnyilatkozásaitól teljesen különbözőknek mutassa ki. Hasonló módon kapjuk a természeti jelenségek föltétlen egységének fölvételével a koszmologiai s egy legfőbb észnek, mint a világegyetem egyedüli okának föltételezésével a theologiai eszmét. Mindezek azonban, ezt újból és újból hangsúlyozza Kant, tisztán regulatív elvek s rögtön zavar és tévedés támad, ha velök az empirikus használat körét át akarjuk hágni. Ezen a körön belül használatuk szükséges és kifogástalan értékű, ezen túl fényes, de csalékony látszat kerít hatalmába. A tiszta ész birálatának legkiválóbb jellemző tulajdonsága az ismeret subjectiv eredetének kimutatásán kívül, épen ez a komoly óvás tehetségeink túltengő használatától.

Nem kisebb jelentőségű s a közfelfogással való ellentétessége miatt hasonló eszmeforrongást előidéző volt philosophusunknak az erkölcsiség kérdésében való állásfoglalása „Az erkölcsök metaphysikájának alapvetésében“ s „A gyakorlati ész birálatában.“ Célja az empirikus indokok teljes kizárásával a „tiszta“ erkölcsi cselekvés a priori elveinek kimutatása. Egész elmélete a speculativ ész egy ideáján a szabadságon nyugszik, az egyetlen, melynek lehetőségét a nélkül, hogy beláthatnók, a priori tudjuk, mert a móra-

lis törvénynek, melyet tudunk, feltétele. Az erkölcsiségnek legfőbb elve az akarat autonómiája, melynél fogva ez a képesség függetlenül az akarat tárgyainak minőségétől, önmagának törvénye. Minden egyéb kiindulás, így a boldogságra törekvésnek, a physikai s morális érzésnek alapúl vétele, vagy a tökéletességnek üres és határozatlan fogalmára és Isten parancsaira való támaszkodás szükségképen heteronomiára vezet, mert az akarat ilyenkor nem magától, hanem valami rajta kívül állótól nyeri a parancsot s irányítást. A morális törvénynek, hogy egyetemes érvényű lehessen, szükségképen minden empirikus indoktól, minden anyagtól és subjectiv feltételtől teljesen mentnek kell lennie, nem állhat tehát egyébben, mint egy pusztá formában. Ez a tétel: cselekedjél úgy, hogy akaratod indokai egyszersmint mindig egy általános törvényhozás eleveitől szolgálhassanak — a tiszta gyakorlati ész alaptörvénye, a kategorikus imperativus.

A tett erkölcsi értékének megítélésénél az a lényeges, hogy közvetlenül és kizárólag a morális törvény határozza meg az akaratot. Kant ezt a követelményt teljes szigorúsággal és ridegséggel állítja oda. A fenti alaptörvény iránt való tisztelet szerinte az egyetlen érzés, mely erkölcsi cselekvésnél érvényesülhet. Előadása élénkké, lendületessé válik, midőn a kötelességről beszél, mely nem kedves, tetszetős, behizelgő, hanem meghódolást kíván, de nem is fenyeget, hogy az akaratot megindítsa, hanem csak felállítja a törvényt, mely tiszteletet szerez magának, s elhallgatja a hajlamokat. Erre kell figyelni és semmi egyébbe. A legszebb tett, ha nem kizárólag a kötelesség tudatából, hanem más „pathologiai“ indító

okokból: szeretetből, jóindulatból, nagylelkűségből, a szív felbuzdulásából származik, csak törvényszerű (legalis) lehet, de nem igazi morális cselekvés.

Így Kant a megismerő- és vágyó-képességnek a priori elveit megállapította s ezzel az elméleti és a gyakorlati philosophia épületének megvetette alapjait. Úgy látszott, mintha a kritika munkája be volna fejezve, mert a lélek harmadik tehetségének az érzésnek a priori elvei nincsenek. Legalább „A tiszta ész bírálatában“, a hol az aesthetika szót az érzékiség a priori elveit kifejtő tudomány számára foglalta le, megemlékezve az ízlés úgynevezett kritikájáról s ebben Baumgarten törekvéseiről, határozottan kijelentette, hogy minden ilyen fáradozás hiába való, mert az ízlés szabályai csak empirikusok s észelvek alá egyáltalán nem hozhatók. Azonban alig hogy erkölcstana megjelent, Kantnak ez a fel fogása alaposan megváltozott. Érezve, hogy a rendszer kiépített két része közt mélység tátong, ezt teleologikus vizsgálódásaival kapcsolatban épen az érző tehetség bírálatával vélte áthidalhatónak. Fáradozásait siker koronázta. Nemsokára már azt írhatja, Reinholdnak, hogy az ízlésnek is, az előbbiektől egészen különböző a priori elveit sikerült megtalálnia. Ezekből a tanulmányaiból keletkezett két év múlva a harmadik és utolsó kritika „Az ítélő-erő bírálata“.

A műnek tehát Kant rendszerében fontos szerepe van. Két külön világnak: a természetnek és erkölcsiségnek, az érzékinek és érzékfölöttinek, az értelem és ész törvényhozásának, a természeti okságnak és a szabadságfogalomnak összekapcsolására kell szolgálnia. Hogy minden ellentét mellett is ezek közt összefüggésnek kell lenni, abból világos, hogy míg a

természetnek az erkölcsiségre semmi befolyása nem lehet, megfordítva a szabadságfogalomnak a természetre okvetlenül be kell folynia, mert hiszen a törvényeivel kitűzött czélokat épen az érzékiségben kell megvalósítania. A természetet tehát úgy kell gondolni, hogy a reá történő ilyen hatás lehetőségének feltételei benne meglegyenek. Ezt a közvetítést, a természetfogalmak törvényszerűségének s a végczélok kitűzésében érvényesülő intellectualis képességnek egybekapcsolásával az ítélő-erő végzi, mely a magasabb megismerőképessegek közt foglal helyet. Hogy ennek, úgy mint társainak, vannak-e priori elvei, ezt kell a „Kritikának“ keresnie.

Ennek a tehetségnek mindenek előtt kétféle használatát kell megkülönböztetnünk. Az ítélő-erő, melynek logikai működése abban áll, hogy a különöst és egyest az általános (elv, szabály, törvény) alatt gondolja, ezt az általánost, vagy készen kaphatja s akkor a különöst egyszerűen alá kell rendelnie, vagy csak a különöst találja adottnak s az általánost hozzá neki kell megkeresnie. Ilyen önállóbb, reflectáló használatban elvre szorúl, melyről az ítélő-erőnek magának kell gondoskodnia, ezt pedig, mivel épen a tapasztalati elvek egységét akarja vele megállapítani, nem veheti a tapasztalásból, hanem csak maga adhatja magának. Azt kell feltételeznünk, hogy mivel az általános természettörvények értelmünkön alapúlnak, mely ezeket a természetnek előírja, a határozatlanul maradt, különös tapasztalati törvényeket is egy egység szerint tekinthetjük, melyet egy értelem (bár nem a mienk,) a mi ismerőtehetségeink számára azért adott, hogy a tapasztalás rendszerét lehetségessé tegye. (Mindez természetesen csak ítélő-erőnknek követelménye s

belőle egyáltalán nem következik, hogy ezt az értelmet valóban létezőnek kellene tekintenünk s a természet valóban olyan, a minőnek ítélő-erőnk tekinti. Ez az elv pedig a formai czélszerűség. Mi a természetet akként képzeljük, hogy empirikus törvényei különfeleségének egysége egy értelmén alapszik s abban, a mi a különös természettörvényekben az emberi belátás számára véletlennek tűnik fel, egy kifürkészhetlen, de mégis gondolható törvényes egység rejlik. Ez a czélszerűség nem a tárgyaknak tulajdonsága, hanem a mi megismerésünknek subjectiv elve. Segítségünkre van, midőn a természet jelenségeinek tapasztalatilag adott kapcsolatán gondolkozunk, de vele a természetnek egyáltalán semmit sem tulajdonítunk.

A természet czélszerűségének képzetéhez már most kétféleképen juthatunk: aesthetikai, vagy logikai úton, érzés, vagy megismerés segélyével. Az utóbbinál előzetes fogalmak alapján az értelem és ész ítél, az előbbinél az ízlés a képzzettel kapcsolatos gyönyör és fájdalom alapján, mely érzéseknek a megismerés szempontjából semmi jelentőségük nincs, mert velők csak saját alanyi állapotomról szerzek tudomást, de a képzet tárgyaról nem tudok meg semmit. Ilyenkor valamit egyszerűen azért nevezünk czélszerűnek, mert képzete közvetlenül gyönyört kelt. Ennek okát pedig, mivel ilyen esetben a képzetet nem a tárgyra, hanem kizárólag az alanyra vonatkoztatjuk, saját ismerőképessegekben kell keresnünk. Az aesthetikai ítélet a tárgyaknak csupán ilyen subjectiv és formalis czélszerűségét jelenti s mindenütt előállhat, a hol valaminek formája, (tehát nem az érzéklethez tartozó anyagi hatása,) a pusztá reflexió-

ban (fogalomra való irányulás nélkül) szükségképen tetszik.

„Az ítélő-erő bírálata“ így két részre különül szét: az aesthetikai s a teleologikus ítélő-erő bírálatára. Az az izlés ítéleteivel, főleg két typusával, a széppel s fenségessel foglalkozik, ez az objectiv, de szintén formalis czélszerűséggel, melyet az ítélő-erő a természetben jelenlevőnek vesz fel. Nekünk csak az elsővel kell foglalkoznunk.

Az aesthetikai ítéletnek lényeges ismertető jegyei már most, hogy annak eldöntésénél szép, vagy rút-e valami, tisztán az érzésre támaszkodunk s a képzetet nem a tárgyra, hanem az alanyra: magunkra vonatkoztatjuk, továbbá, hogy kijelentésünk teljesen érdek nélkül való, azaz pusztán szemléleten alapszik s egyáltalában nincs a tárgy létezésének gondolatához kötve, (mert ha ítéletembe az érdeknek legkisebb nyoma vegyülne, vége volna az izlés pártatlan, tiszta megnyilatkozásának,) végre pedig, hogy ítéleteim nem egyéniek, hanem általánosak, mindenkire szükségképen érvényesek.

Ezen tulajdonságok alapján az aesthetikai ítélet tárgya: a szép, élesen elválik a jótól és kellemestől.

A kellemes ugyanis mindig „érdekel“, mert valamely tárgy létének saját állapotomra való vonatkoztatása. A kellemes nem „tetszik“ (gefällt), hanem élvezetet okoz (vergnügt) s hajlamot, vágyat kelt. A jóban is, akár a hasznost (a valamire jót), akár a magában jót tekintsük, a tetszés a tárgy, vagy cselekvés meglétéhez fűződik s így szintén érdeket s vágyat feltételez, mert valamit akarni s valaminek meglétén örülni, azaz iránta érdekléssel viseltetni, egy és ugyanaz. Az izlés ítélete ellenben tisztán contem-

plativ, azaz szemléleten alapuló, melynél a tárgy minőségét a gyönyör és fájdalom érzésével hozzuk kapcsolatba, de a tárgy realis létezése iránt közömbösek vagyunk. A három közül csupán az izlést kísérő tetszés érdektelen és szabad, mert létrejötténél sem az érzékek, sem az ész érdeke nem működik közre. A kellemes nem is reflexiótól függ, hanem teljesen érzéki behatáson alapszik, a jónál pedig, hogy felöle ítéletet mondhassunk, tisztában kell lennünk a tárgy fogalmával. Ez a szépnél nem szükséges. Virágok, szabad rajzok, céltalanul egymásba fonódó vonások, miket lombos diszitménynek neveznek, semmit sem sejtetnek, nem függnék semmiféle fogalomtól s mégis tetszenek. A szép felől való ítélet épen azért, mert minden érdektől s így az alany egyéni hajlamaitól, a magántekintetektől s feltételektől teljesen ment, egyetemes érvényre tart számot, míg a kellemesnél az egyén sajátos izlésének nagy szerep jut. Az a kijelentés, hogy mindenkinek megvan a maga külön izlése, csak a kellemesre vonatkozólag helyes, ellenben a szép egyformán, mindenkinek szép. Azt igenis mondjuk, hogy ez, vagy az „nekem“ jól esik, de azt nem, hogy ez, vagy az „nekem“ szép. Már azzal, hogy valamit szépnek mondunk, ítéletünkhöz mindenkinek hozzájárulását feltételezzük, sőt követeljük. Ez az általános érvényesség azonban a szépnél csak subjectiv lehet, mert oly kevésbé alapszik fogalmakon, hogy ha tárgyakat fogalmak alapján ítélünk meg, rögtön elvesz minden szépség. Ezért szabályt sem állíthatunk fel, mely mindenkit arra kényszeríthetne, hogy egy dolgot szépnek találjon s mégis megvan az emberek közt a megegyezés e tekintetben. Ha ítélünk, a tárgyat magunk akarjuk látni, mintha

a tetszés a mi érzékleteinktől függne s ha valamit szépnek mondunk, mégis az általános véleménynyel megegyezésben állónak érezzük magunkat.

Azt, hogy min alapszik az a subjectiv általános érvényesség, Kant annak a kérdésnek vizsgálata közben fejti ki, hogy vajjon az izlés ítéleteiben a gyönyör érzése előzi-e meg a tárgy felől való ítéletet, vagy megfordítva ez amaszt? Az első eset szerinte lehetetlen, mert az a gyönyör, melyet maga a tárgy, minden ítélet előtt keltene, nem volna érzéki kellemsnél egyéb, ennek pedig egyetemes érvényessége nincs. Az izlés ítéleteinek tulajdonképeni föltétele csak a lelki állapot általános közölhetősége lehet s a gyönyör csak ennek tudatából következik. Mivel pedig ez a föltétel subjectiv, azaz nem a tárgy fogalmán alapszik, nem kereshetjük egyébben, mint a megismerésnél közreműködő lelki képességeknek egymás közt való kellő arányában. Hogy ismeret származhassék, a képzeteknek és értelemnek együtt kell működni. Az a szemlélet különféleségét összeszeszi, ez a képzeteket egyesítő fogalmat adja. E két erőnek határozott szabályok által nem korlátozott, szabad játékán alapszik az izlés ítéleteinek subjectiv általános közölhetősége. A gyönyör aztán a tárgynak ilyen megítélését kíséri. Ezt mindenki érvényesnek tartjuk, mintha a szépség a tárgynak valami fogalmak útján meghatározott minősége volna, holott pedig a szépség nincs sehol magában, az alany érzésére való vonatkozás nélkül. Az ismereterők említett kölcsönös subjectiv megegyezését nem foghatjuk fel másként, mint a hatásnak megérzéséből, a kölcsönös összhang folytán élénkké vált két lelki erőnek: a képzeteknek és értelemnek könnyebbé vált játékából.

Még határozottabban mutatkozik az aesthetikai ítélet jelleme, ha a czélszerűségnek közelebbi meghatározását keressük. A szép felől való ítélet nem alapúlhat sem subjectiv, sem objectiv czélon, mert minden cél, ha a tetszés alapjául tekintjük, érdeket feltételez, s másrészt, mivel nem ismereti, hanem aesthetikai ítéletről van szó, nem vehetjük a tárgy ezen, vagy azon ok alapján előálló belső, vagy külső lehetőségének fogalmát kiindulási pontúl. Az ízlésnél a tetszés tisztán képzelő erőinknek egy képzet által meghatározott viszonyától függ s indító oka nem lehet egyéb, mint a tárgy képzetében levő subjectiv czélszerűség, minden realis (objectiv, vagy subjectiv) cél nélkül, tehát a képzet czélszerűségének puszta formája.

Ez a kijelentés világosabb lesz a más feltételektől (a kellemestől, vagy a tökéletes és jó fogalmától) függő ítéletek szembehelyezése által. A tiszta ízlés-ítélet először is ment az érzéki ingertől és meghatástól (Reiz, Rührung). Az ízlés mindig barbár, ha tetszés keltésénél ezeknek közreműködésére is számít, vagy talán éppen ezeket veszi alapúl. Ha tehát némelyek az ingert az aesthetikai tetszéshez adaléknak, sőt éppen szépségnek tekintik, ez a tetszés anyagi és formai elemeinek összezavarásából eredő félreértés. A mi egyenesen az érzékekre való hatásnak köszöni erejét, tisztán anyagi s kívül esik az ízlés körén, hová csak a reflexio folytán támadó s formai szépségen alapuló ítéletek tartoznak. Igaz, hogy néha egy színt, egy hegedü-hangot szépnek nyilvánítunk, holott egyik is, másik is csupa érzéklet s így anyagi jellemű s a fentiek szerint csak kellemes lehetne, de az ilyen benyomások tiszta érzet-

minősége tulajdonképpen csak látszat. Ha Euler felfedezéseit elfogadva, a szint az aether rezgésére, valamint a hangot a lég rázkódtatására vezetjük vissza, úgy már ezeknél is egy különféle egységének formális meghatározottsága lappang s így hatásukban nem pusztá kellemesség, hanem szépség jut érvényre. De ettől eltekintve is, úgy a szín, mint a hang akkor szép, ha tiszta, ez pedig megint csak a formára tartozik. Kant szerint téved az, a ki az érzéki inger hozzáelegyítésétől a szépség hatásának fokozását várja. Az inger és meghatás összeköthető ugyan a szép gyönyörével, hogy a száraz tetszéshez a kedélyben érdeklődést vegyítsünk és így kivált durva és fejletlen korokban az izlés és kultúra iránt hajlandóságot s vonzalmat ébreszszünk, de mindez az izlés tisztaságának rovására történik és csak addig tűrhető, míg a szép formát nem rontja meg.

Kant ebből a művészetekre fontos következményeket von. Szerinte az összes képzőművészeteknél a rajz a lényeges s ez természetesen formájánál s nem érzéki hatásánál fogva tetszik. De a többi művészetekben is (általános értelemben véve s a belső érzék tárgyaira is alkalmazva a szót:) forma érvényesül. Egy részüknél alakoknak játékát a térben (mimika, táncz), másutt érzeteknek időbeli játékát (zene) találjuk. A szín, a hang már pusztá érzéki inger, mely a tárgyat az érzékletben élénkké teheti, de szépséget nem adhat neki. A tiszta izlésítélet ott a rajzhoz, itt a szerkezethez fűződik s a hangok s színek tisztasága, változatossága és különbözősége csak annyiban járulhat az izlés gyönyöréhez, a mennyiben a formát kiemeli, határozottabbá, szemléletesebbé teszi, a képzetet élénkíti s a tárgy iránt figyelmet kelt és tart fent. Maga

a dísz is, mely belsőleg, mint alkotó rész nem tartozik a tárgy képzetébe, hanem csak külső adalék hozzá (kép kerete, ruházat a szobron, oszlopos folyosó az épület körül), csak formájával emeli az aesthetikai gyönyört. Ha egy képkeret nem ezzel, hanem például aranyos színével, érzékileg akar hatni, ennek az egész mű szépsége kárát vallja.

A mint az inger nem, úgy a megindító: az élet-erő pillanatnyi megakasztása s rákövetkező erősebb megáradása miatt tetszést keltő sem tartozik a szépséghez. Ez a fenségesnek jellemző tulajdonsága s a megítélésben egészen más mértéket követel.

Az ízlés ítélete azonban másodszor a tökéletesség fogalmától is teljesen független. Hogy az objectiv czélszerűségnek első faja, a külső (hasznos) az aesthetikai ítéletre nem tartozik, az iméntiek után bizonyítani sem kell többé. Másként áll a dolog a belső objectiv czélszerűségnél, a tökéletességnél, melyet „neves“ philosophusok (az egész baumgarteni iskola) azzal a hozzáadással, hogy „zavarosan gondoljuk“, a szépséggel egyértelműnek tartottak. Kant súlyos érve e felfogás ellen, hogy objectiv czélszerűséget a fogalom s cél ismerete nélkül megítélni lehetetlen. Pedig a szépnél épen a fogalomtól és céltól kell eltekin-tenünk. Itt a czélszerűség csak subjectiv: a képzetek az alany képzetállapotának bizonyos czélszerűségéről tanuskodnak ugyan, de a tárgynak semmi tökéletes-ségét nem jelentik. És mit jelent az a hozzátétel: „zavarosan megismerve“? Ha a szép és jó közt csupán az a különbség állana fent, hogy az első a tökéletes-ségnek zavaros, az utóbbi világos felfogása, úgy csak logikai formára nézve térnének el, de lényegre nem s a szépre vonatkozó ítélet is ismeretítélet volna,

csakúgy, mint a másik, melylyel valamit jónak nyilvánítunk. Ha közönséges ember azt az ítéletet, hogy a csalás igazságtalanság, a philosophus világos belátásával szemben zavaros ész-elvekre alapítaná, ime itt volna a különbség az aesthetikai és észítélet közt. Mindez eléggé mutatja, hogy a magyarázat teljesen czélttévesztett. Az aesthetikai ítélet, mindig csak ide jutunk vissza, a dologról és tulajdonságairól nem nyújt semmi ismeretet (zavarosat sem). hanem a tárgy képzetét tisztán csak az alanyra vonatkoztatja és csak a tárgygyal foglalkozó képességeink meghatározottságának czélszerű formáját hozza tudomásunkra.

Kant így az aesthetikai ítélet tisztaságát minden oldalról biztosítani igyekezett s fejtegetései nyomán a szépnek az eddigi aesthetikai elméletben hol egyik, hol másik irányban határozatlanul elmosódó határai szokatlan éles körvonalokat nyertek. Most csak egy veszedelem fenyeget, hogy az elmélet elvontságában tisztán kiválasztott fonalakat a valóságban összekuszáltan fogjuk találni s az együvé folyó sok ok hatása folytán, a tiszta szépség a concret jelenségek világában vagy egyáltalában felfedezhetetlen lesz, vagy rendkívül szűk határok közé szorúl össze. Ha pl. mindent, a miről fogalmunk van, a minek czélját, rendeltetését ismerjük, ki kell zárnunk köréből, mi marad benne? Philosophusunk maga megmondja. Minden czél fogalma nélkül szépnek találjuk a természeti tárgyak közül a virágokat, egyik-másik madarat: a papagájt, kolibrit, paradicsommadarat (miért épen csak ezeket?) és a tengeri kagylókat. Hogy ugyanis a virág, magyarázza Kant, a növény szaporodó szerve, ezt a botanikuson kívül nem tudja senki, sőt ez sem gondol, ha izlésével ítél felőle, erre a természeti célra.

A művészetek alkotásai közül pedig mindaz ide tartozik, a mi semmit sem jelent: egyes rajzok à la grecque, lombdís a kereteken és papiros-kárpitokon, a zenéből a théma nélkül való ábrándok, sőt az egész szöveghez nem alkalmazkodó zene. Ettől az utóbbi művészettől eltekintve, valóban sovány és szegényes tartalom, melyben a szép természeti jelenségek legnagyobb részét, a képzőművészeteket (nehány alárendelt decoratív rész híján) s a költészetet hiába keressük.

A szépnek már most miféle elméléte az, a melyben a szép dolgoknak többsége, leggazdagabb, legfontosabb része helyet nem talál?

Látszólag könnyen lehetett volna segíteni a bajon, ha Kant a botanikus ítéleténél imént kiemelteket minden aesthetikai ítéletre általánossá teszi. A tudós jól tudja, mi a virág célja és rendeltetése, de midőn szépségét élvezi, eltekint ettől. Miért ne lehetne akármiféle más dolog, ha mindjárt vele fogalmilag teljesen tisztában vagyunk is, tiszta aesthetikai ítélet tárgya, mihelyt erre a fogalmi ismeretre, a tudott célra és rendeltetésre egyáltalában nem gondolunk és csupán izlésünk alapján mondunk ítéletet? Így elenyésznék a mondottakból előálló azon furcsa folyomány is, hogy tudásának különböző terjedelme szerint egyénileg mindenki más fokban alkalmas aesthetikai becslésre s az, a kinek a dolgokról való ismerete a legkevesebb, e téren a legnagyobb előnyben lesz. A nehézség csak ott van, hogy Kant szerint a szépnek jó részénél egyáltalán nem tekintünk el a cél fogalmától, sőt épen erre való tekintettel ítélünk. Mivel pedig a tiszta szépség tekintetében megalkudnia nem lehet, egy külön fajtának felvételéhez folya-

modik. A tiszta, szabad szépség (freie Schönheit, pulchritudo vaga) mellett megkülönbözteti a nem tisztát, a függőt (anhängende Sch., p. adhaerens). Míg a szabad, formai szépségnél az alak megfigyelésével mintegy játszó képzeletnek szabadságát nem korlátozza semmi, addig a függő szépségnél pl. az ember (s e körön belül a férfi, nő, gyermek), vagy egy paripa, meg egy épület (templom, palota, fegyvertár, kerti ház) szépségének megítélésénél tudnunk kell a cél, mely meghatározza, mi a tárgy, itt tehát a képzelet a tökéletességre való tekintettel korlátozást szenved. Minden dolog most valami meghatározott s ehhez a meghatározottsághoz járul, ettől a meghatározottságtól függ a szépség. Többé nem a pusztá formai célszerűség, megismerő képességeink megfelelő foglalkoztatása szabályozza ítéletünket, hanem a tárgyról való tudás alapján, egyenesen erre való tekintettel ítélnünk s igen könnyen megtörténhetik, hogy a mit tiszta formai szempontból szépnek találnánk, nem tűnik fel annak, mert a tárgy fogalmával s ebből folyó meghatározottságával nem egyezik meg. Kant váltig tiltakozik az ellen, hogy az ilyen ítélet tiszta ízlésítélet, de fejtegetéseit olvasva, az a gondolatunk támad, nem kellene-e tovább mennie s egyáltalában tagadni, hogy itt szépségről van szó. A függő szépségről mondtak ugyanis annyira ellentétben állanak a szépség általános követelményeivel (fogalom nélkül való ítéles), hogy itt külön faj gyanánt a szépség alá való rendelés megengedhetlennek látszik. A fogalomnak s a tökéletességnek betolakodása nemcsak az ítélet tisztaságát, hanem általában aesthetikai jellegét veszélyezteti.

Pedig más oldalról be kell vallani, hogy az aesthe-

tikai tetszés az intellectuálissal való ilyen kapcsolatból mindenesetre nyer, mert fixirozható és bizonyos czélszerű tárgyakra való tekintettel szabályok alá fogható. Csakhogy ezek nem az izlésnek magának, hanem az izlés és ész, a szép és jó egyesíthetésének szabályai, melyek alapján a szép a jóra vonatkozó eszközzé lesz s azt a kedélyhangulatot, mely subjectiv egyetemes érvénynyel bír, az objective egyetemes érvényű gondolkozásmódra viszi át. Az is világos, hogy csakis ennek a fogalmakkal kapcsolatos, meghatározott szépségnek körében emelkedhetünk fel az ideálhoz. Ennek alapjául ugyanis mindig bizonyos észfogalom szolgál, mely a tárgy belső lehetőségének célját a priori meghatározza. Tiszta izlésítélet tárgyainak nem lehet eszményük. Ki beszélhet szép virágok, butorok (hogya kerülnek ezek a szabad szépség közé?), szép kilátás ideáljáról? De még a szép lakóházzal, farról, kertről sem tud egyikünk sem eszményképet alkotni, valószínűleg azért nem, teszi hozzá Kant (nyilatkozatával ismét egy előbbi merev megkülönböztetésének élet tördelve le), mert a cél e tárgyak fogalmaival nincs eléggé meghatározva, tehát a czélszerűség majdnem olyan szabad, mint a „szabad“ szépségnél.

Kant szavainak megértésére az „eszmény“ jelentésével kell tisztába jönnünk. A szépség ideáljához szerinte két dolog szükséges: a képzelet egy egyes szemlélete és az eszme.

Az elsőt, a normal-ideát, a képzelet egy fajhoz tartozó sok egyén összehasonlításából nyeri, úgy, a mint például az egy fajra jellemzetes közepes nagyságot is a szélsőségek: a legkisebb és legnagyobb közt fekvő, az egyének túlnyomó száma által képviselt

méretből állapíthatjuk meg. Ez az egész fajnak az egyének sokféleképen eltérő szemléletei közt lebegő képe, melyet a természet (mindig egy fajon belül,) alkotásainak őskép gyanánt alapul vett. Ilyen egyéni jellemzetesség nélkül való tipikus forma a szabály, melyet pl. Polykleitos Doryphoros-a képviselt. Idáig minden természeti tárgynál eljuthatunk, az eszmény szépségéhez már csak az embernél, mert az ideál jellegét csak az erkölcsiségnek kinyomata adhatja meg, minélfogva, a nélkül, hogy a tetszésbe legkisebb érzéki inger vegyülne, nagy érdekeltség támad bennünk iránta. Ez épen mutatja, hogy a szépség ideálja szerint való ítéles nem tisztán aesthetikai. — A legtökéletesebb művészi alkotás tehát életnedveinek egy részét megint csak az aesthetikai téren kívül eső idegen földbe bocsátott gyökereivel szívja fel.

A modalitas alapján még meg kell jegyeznünk, hogy a szép szükségképen tetszik. Ha valamit szépnek nyilvánítunk, magunkat a többi emberrel közösségben érezzük s nem vagyunk hajlandók megtűrni, hogy másvalaki más véleményen legyen. Ez világosan mutatja, hogy egy subjectiv elvnek kell lenni, mely által nem fogalmak útján, hanem érzéssel, de azért általános érvényességgel határozhatjuk meg, hogy mi tetszik, mi nem. Ez az elv az aesthetikai közérzék, mely szerint feltételezzük, hogy ismerőerőink szabad játéka egyformán hat mindenkire. A közérzék pusztán idealis norma. Felvételével a vele összhangzó ítélet és benne kifejezett tetszés valamely dologról, mindenkire érvényes szabálylyá válik. Csak tudnók mindig biztosan, hogy az alárendelés helyes volt-e?

A szép analitikájának befejezéseül Kant azt kérdezi, hogyan egyeztessük össze a productiv, magá-

tól tevékeny phantasia szabadságát azzal, hogy az értelemről törvényeket fogadjon el? Erre a „törvény nélkül való törvényszerűség“ felvételével felel s a képzeletet az értelemmel objectiv helyett, subjectiv megegyezésben képzei. Nem is fogadja el, hogy a geometriai szabályos alakok a szépségnek kiváló példái volnának s mindenütt, a hol az értelem a szabályosságra irányuló törekvésével nagyon előtérbe helyezkedik, vesztélyeztetve látja a képzelet érvényesülését s az aesthetikai gyönyört. A kör, négyszög, négyzet nem szépsége, hanem csak bizonyos czélokra való használhatósága s a szabályosság, általában a könnyebb felfoghatás, a megismerés szempontjából tetszik. Ellenben ott, a hol a képzelő-erők szabad játéka érvényesül, disztertekben, szobadiszen, izléses bútorozatnál a szabályosságot, mely kényszerként jelentkezik, a mennyire lehet, kerülni szokták s az angol izlés a kerteknél, a barock izlés a bútorozatnál a képzelet szabadságának korlátlan érvényesítésében egészen a groteskhez közeledik.

Mielőtt a szép fejtegetését elhagynók, még két kis fejezet tartalmával kell megismerkednünk, melyek az „érdektelenség“ fenti hangoztatása után Kantnál következetlenségnek tünnek fel. Abból, hogy az izlésítéletnek teljesen mentnek kell lenni minden érdektől, mint indító októl, mondja Kant, nem következik, hogy ha egyszer a tiszta aesthetikai ítéletet kimondottuk, ne lehessen vele érdeket egybekapcsolni, csak hogy ez a kapcsolat mindig indirect, azaz az izlést elébb valami egyébbel kell összefűzve képzelünk, hogy pusztá reflexiót kísérő tetszésen kívül, a tárgy létezésében való gyönyörködés is (ez épen az érdek) hozzájárulhasson. Ez az „egyéb“ pedig lehet valami tapasztalati (egy természetes hajlam),

vagy valami intellectualis (az akaratnak az a tulajdonsága, hogy a priori az ész által határozottassék meg). Belőlük származik a szép iránt való empirikus és intellectualis érdeklődés. Az első az emberrel, mint társas lénnyel áll összefüggésben. Pusztaszigeten elhagyottan élők soha sem jutna eszébe, hogy magát, vagy kunyhóját felékesítse s diszül virágokat keressen, vagy ültessen. Csak a társaságban akar mindenki nem pusztán ember, hanem finom ember lenni, a ki saját gyönyörét másokkal közölni hajlandó és képes s a kit egy tárgy nem elégít ki, ha a tetszést, melyet kelt, nem tudja másokkal együtt érezni. Ettől különbözik a természet szépségei iránt való közvetlen intellectualis érdeklődés, ha valaki egy mezei virág, egy madár, egy rovar szép alakját szemléli, hogy csodálja, szeresse s nem szívesen nélkülöznél a természetben, bár nemcsak hasznára nem szolgál, hanem esetleg kárára van, mikor is a tárgy nemcsak formája, hanem léte miatt is tetszik, a nélkül, hogy érzéki ingernek hatását érezné, vagy valami czélt kötne vele össze. Az ítélő-erő ilyenkor nyomait látja annak, hogy a természetben az alkotásoknak a mi érdek nélküli tetszésünkkel való törvényszerű meg egyezésére alap van. Az a tudat, hogy a terméket a természet hozta létre, itt annyira lényeges, hogy mihelyt tévedés, vagy szándékos megtévesztés esetét látjuk fenforogni, vége a tetszésnek. Ez a közvetlen (mindig moralis érzésre alkalmas kedélyhangulatot feltételező) érdeklődés csak a természet iránt keletkezhetik. A szépművészet vagy a csalódásig utánozza a természetet s akkor a természeti szépség hatását kelti, vagy láthatóan a mi tetszésünk keltésére irányúl s akkor az alkotás ugyan közvetlenül tetszik, de az

alapúl szolgáló ok, a művészet iránt már csak közvetett módon érdeklődünk Ez csak céljánál fogva, de nem önmagától tarthat számot érdeklődésünkre. Kant az idegen forrásból: az intellectualis érdeklődésből származó tetszést annyira az aesthetikai fölé emeli, hogy a művészi alkotást, még akkor is, ha formájára nézve a természeti tárgyat fölülmúlja, mélyen az utóbbi alatt állónak tekinti. Megjegyzéseiből indultak ki Schiller mély értelmű fejtegetései a naivról és sentimentalisról.

A fenségest, a második aesthetikai alapfogalmat Kant, bár ugyanazon talajból eredtetí, nem rendeli a szépnék alá, hanem teljesen önálló nyilvánulásnak tekinti s magyarázza.

A fenséges a széppel megegyezik, mert szintén magáért tetszik, szintén nem érzéki, vagy logikai, hanem reflexión alapuló ítéletet feltételez, tehát a tetszés itt sem függ érzéklettől (mint a kellemesnél), vagy határozott fogalomtól (mint a jónál). A képzelet-erő, mint az ábrázolás képessége egy adott szemlélet-nél, itt is összhangzásban tűnik fel az értelemmel, vagy észszel, mint a fogalmak képességével. Ez is egyes ítélet s mégis általán érvényesnek mutatkozik, pedig csak a gyönyörnek érzetére s nem egy tárgy megismerésére tart igényt. — Ezekkel a megegyező tulajdonságokkal szemben állanak a nagy különbségek. A szép formán alapszik, fenséges formátlan is lehet, szép nincs határoltág nélkül, a fenségesnél épen a határolatlannak és határolhatatlannak képze-
fontos. Ott a tetszés a minőség, itt a mennyiség kép-
zetével kapcsolatos. A szép gyönyöre az élet előmoz-
dításának érzésével jár együtt, a fenséges gyönyöre
ellenben indirect módon, az életerőknek pillanatnyi
megakasztása után bekövetkező, annál erősebb vissza-

hatásból ered. A szépet kísérő tetszés positiv gyönyör, a fenségesé inkább negativ: csodálat vagy tisztelet. A legfontosabb különbség azonban az, hogy a szépség (formai) czélszerűséget mutat, mintha a tárgy a mi ítélő-erőnk számára előre meghatározott volna, ellenben a fenséges formailag ítélő-erőnk számára czélszerűtlennek s képzeletünkre mintegy erőszakosnak tűnik fel, és mégis tetszik.

Ebből látszik, mondja Kant, mennyire helytelenül fejezzük ki magunkat, ha természeti tárgyakat fenségeseknek mondunk. A fenséges érzéki formában nem nyilvánulhat s az érzéki behatás csak arra szolgál, hogy eszméket ébresztszen fel bennünk. A viharoktól felkorbácsolt tenger nem fenséges, hanem borzasztó. Fenségesé csak akkor lesz, ha látása arra ösztönöz, hogy lelkünk az érzékiséget elhagyja s magasabb czélszerűséget tartalmazó eszméssel foglalkozzék. A fenségesben annyira nem találunk objectiv elvekre s ezeknek megfelelő természeti formákra, hogy épen a chaos és szabálytalan, vad rendetlenség és pusztulás, ha nagyság és hatalom nyilvánul benne, a fenséges eszméit legjobban felkölti.

A széphez mégis magunkon kívül kellett valami alapot keresnünk, a fenséges csak bennünk van s a természeti tárgyak képzetébe csak mi magunk visz-
szük bele. Itt vége van annak a nyúgott szemlélésnek is, mely a szépet kísérte, sőt épen lelkünknek a fenséges dolog észrevételekor támadó mozgása, felindulása jellemzetes. A mint pedig ezt képzeletünkkel a megismerő, vagy vágyóképessegre vonatkoztatjuk, áll elő kétféle fajként a matematikai (extensiv) és dinamikai (erőbeli) fenséges.

Valami nagyságot objectiv vagy subjectiv mérték-

kel mérhetünk. Objectív módon a benne levő részek (egységek) számát határozzuk meg. Világos, hogy ezen az úton abszolút nagyság fogalmához nem juthatunk. Épen mert mindig valami külső mértékre van szükségünk, melyet a megméréndő tárgyra ráviszünk, az eredmény a viszonylagosság körén fölül nem emelkedhetik. A másik mérési mód az aesthetikai, melynél a nagyság felől való ítélet subjectív mértéken: azon a tetszésen alapszik, mely az ismerőképessegeink használatában megnyilatkozó subjectív czélszerűségnek tudatával jár. Fenséges most nem az, a mi máshoz képest nagy, hanem a mi egyáltalában, abszolút értelemben, minden összehasonlításon felül nagy. Az ilyennek rajta kívül nincs megfelelő mértéke, nagysága csak önmagával mérhető, csak magával egyenlő. Hozzá képest minden más kicsiny.

A természetben nincs abszolút nagy és abszolút kicsi. Itt minden csak viszonylagos s a mi egyhez képest nagy, máshoz hasonlítva kicsiny. A matematikai mérésnek nincsenek határai, mert a számsor a végtelenbe fut s nem képzelhetünk semmi „legnagyobbat“. Az aesthetikai mérésben azonban igenis van legnagyobb, van abszolút mérték, melynél subjective (az ítélő alanyra nézve) nagyobb lehetetlen. A képzelet működése ugyanis felfogásban s összefoglalásban áll. Az első nincsen korlátok közé szorítva, de a második mindig nehezebb lesz, minél több anyagot gyűjtött a felfogás és csakhamar beáll az az eset, hogy továbbterjeszkedni képtelenek vagyunk. Hiába hoz a felfogás újat, meg újat, ha ugyanannyi, a mennyivel a készlet gyarapodnék, veszendőbe megy a régiekből. Az összefoglalás ilyenkor elérte maximumát, melyen túl emelkedni nem tud. A Szent Péter-

templom látogatóin, úgy mondják, az első belépéskor megdöbbenés és zavarodottság vesz erőt. Érzik, hogy képzeletök az egész eszméjének felfogására elégtelen, a képzelet eléri maximumát s mikor ezen túl akar emelkedni, magába esik vissza s ebből megindító tetszés ered. Íme a fenségesnek hatása.

Kérdés most, hogy itt minő subjectiv czélszerűség foroghat fent, mert a tárgy formai szépségéről nem lehet többé szó.

Kant magyarázata a következő. Az ész követelménye, hogy minden adott nagyság, még az is, melyet egészében soha fel nem foghatunk, tehát a térbeli és időbeli végtelen is, egy szemléletbe összefoglalt legyen. Ez természetesen meghaladja az érzékiség s a phantasia erejét, mely legnagyobb erőlködése mellett is elégtelennek bizonyul. De már azzal, hogy a végtelent egy egésznek „gondolhatjuk“, a léleknek olyan külön képességét feltételezzük, mely érzékfeletti s minden más mérésen hasonlíthatatlanul felül áll. Itt szóhoz jut az ész. Mint a szép megítélésénél a képzeletet szabad játékában az értelemre vonatkoztatjuk, hogy ennek (határozatlan) fogalmaival összhangozzék, úgy a fenségesnél a képzelet az észre vonatkozik, hogy ennek ideáival (nincs meghatározva, melyekkel) subjectiv módon összhangozzék, azaz olyan kedélyhangulatot hozzon létre, a minőt bizonyos praktikus ideák költenének. Minden fenségesnél ismerőtehetségeink észrendeltetésének az érzékiség legmagasabb képességei fölött való fölénye mintegy szemlélhetővé lesz. Érzésében tehát visszatetszés tetszéssel elegyedik, az első a képzelet elégtelenségéből, a második ennek az ítéletnek észfogalmainkkal való megegyezéséből származik. Az ugyanis észtvörvényünk,

hogy minden nagyot az érzéki természetben az eszmékkel szemben kevésre becsüljünk s a mi ezen érzékfölötti rendeltetés érzését kelti, e törvénynek megfelel. A mint tehát a képzelet és értelem a szép megítélésénél egybehangzásukkal, úgy itt a képzelet és ész ellenkezésükkel a lelki erők subjectiv czél-szerűségét hozzák létre, t. i. azt az érzést, hogy tiszta, önálló eszünkben a nagyság becslésére olyan képességünk van, melynek kiválóságát semmi sem mutatja annyira, mint annak a képességnek elégtelensége, mely az érzéki dolgok nagyságának elképzelésében maga is korlátlan.

Ugyancsak az ész közreműködésének jelentőségét látjuk kidomborodni a dinamikai fenségesnél. Ennél a természet mint félelmetes hatalom áll velünk szemben. Merészen előrehajló, fenyegető sziklák, az égen villámlás, dörgés közt törnyosuló viharfelhők, romboló tűzhányók, a felkorbácsolt végtelen tenger, nagy folyamoknak magasból való esése olyan erőnyilvánulások, melyekkel szemben tehetetlen, parányi voltunkat érezzük. De maga a realis félelem nem alkalmas talaja a fenségesnek, elég, ha csak elképzeljük, milyen semmis volna erőlködésünk, ha e természeti félelmetes erőknek ellen kellene szegülnünk. A ki csakugyan fél, ép oly kevésbé ítélhet a fenségesről, mint a hajlandóságtól és vágytól eltelt ember a szépről. Biztonságban kell lennünk, hogy a félelmes vonzóvá lehessen. Ilyenkor lelkünk ereje rendes mértékén túl növekszik s úgy érezzük, mintha valami egészen más ellenálló képességünk volna, melylyel a természet látszólagos mindenhatóságával megmérkőzhetünk. Elismerjük magunknak, mint természeti lényeknek fizikai tehetetlenségét, de egyszersmintegy képességet

fedezünk fel arra, hogy magunkat a természettől függetleneknek tekinthessük, egy más önfentartásra gondolunk, mint a minőt a külső természet veszélyei érhetnek. Úgy érezzük, hogy a vagyon, egészség, élet, melyet a veszély fenyegethet, csekélység s azon hatalom előtt, mely ezeket elvehetné, nem kell meghajolni, ha legfőbb elveinkről volna szó. Lám, a vad és művelt népek egyaránt becsülik a harczost, a ki daczol a veszélylyel. Maga a háboru is a fenségesnek színével bír. Újból csak az tűnik ki mindezekből, hogy a fenséges nincs a természetben, hanem csak lelkünkben támad, midőn magunkat a természettel szemben erkölcsi fölényben tudjuk s érezzük.

Kant a fenségest nemcsak a külső természet jelenségeinek, hanem a bennük levő (emberi) természetnek megnyilatkozásainál is feltalálja. Itt is a kedély hatalma, mely az érzékiség bizonyos akadályain moralis elvekkel diadalmaskodik, a fenséges érzésének oka. Íme az enthusiasmus, bár vak és bár mint indulat, az elvek szabad megfontolását lehetetlenné teszi, (miért is az ész tetszésére egyáltalában nem számíthat,) mégis fenséges, mert az erőket eszmék segélyével megfeszíti s így a kedélynek lendületet ad. Viszont az indulatoktól való teljesen ment, a változhatatlan alapelveket követő lélek is fenséges, még pedig fenségesebb, mert a tiszta ész helyeslését is megnyeri. Fenséges mindaz, a mi csodálatot (csodálkozást, mely az újság ingerének megszűntével is erejében marad) kelt. Fenségesek az energikus indulatok (*Affecte der wackeren Art*), pl. a harag, sőt kétségbeesés is, míg az olvadó indulatok, (*A. der schmelzenden Art*) hacsak érzékenykedéssé nem fajúlnak, az érzület szépségéhez sorozhatók. Az emberi társaságtól való teljes elkülönülés is (nem

az embergyűlölet, sem az embertől való félelem, mely rút és megvetésre méltó), ha minden érzéki érdeken fölüllálló eszméken alapszik, fenséges lehet.

Kérdés azonban, nem veszélyezteteti-e az, hogy a fenségesnél az eszméknek ilyen fontosságot tulajdonítunk, az ide tartozó aesthetikai ítéletnek általános érvényességét? Kereshetünk-e az észfogalmak iránt való kellő fogékonyságot mindenkinél, s ha nem, nem kell-e az emberek nagy részét kizárni a fenséges megérzéséből?

Kant szerint tény, hogy az, a mit művelt ember fenségesnek talál, csupán ijesztő a fejletlen erkölcsi érzéküre, a ki a természet romboló erejének s hatalma nagy arányainak láttára csak a nyomoruságra, veszélyre, szükségre gondol, mely az embert körülvenné. Abból azonban, hogy a fenséges érzéséhez általában bizonyos műveltség s az észfogalmak iránt való fogékonyság kell, még nem következik, hogy az egész érzést egyszerűen a műveltség, a közmegállapodás hozza létre. Ellenkezőleg alapja az emberi természetben, még pedig a praktikus (erkölcsi) ideák érzésére való rátermettségben van, melyet az egészséges értelemmel együtt mindenkinél feltételezhetünk. Innen ered a fenségesről való ítélet általános érvényessége, mely arra jogosít, hogy, a mint a szépre vonatkozó ítéletet el nem ismerőnél izléshiányt, úgy a fenségessel szemben érzéketlennél érzéshiányt feltételezzünk. Úgy izlést, mint érzést mindenkitől joggal megvárhatunk, bár az elsőt, mivel ennél az ítélőerő a képzeletet csak a fogalmak tehetségére, az értelemre vonatkoztatja, határozottan mindenkire érvényesnek tekintjük, ellenben az utóbbit, melynél a képzelem az észre, az ideák tehetségére vonatkozik, csak egy subjectiv (de azért, hitünk

szerint, mindenkinél megvárható) feltétel, t. i. a morális érzés meglétének feltétele alatt ismerjük el szükségszerűnek.

Most az aesthetikai ítéletek transcendentalis tárgyalása után Kant megemlékszik azokról a physiologiai és empirikus magyarázatokról, melyeket Burke-nél s éleselméjű német követőinél talált. Elismeri, hogy a lélek jelenségeinek ilyen elemzése is igen szépek s a tapasztalati anthropologia számára gazdag anyagot nyújtanak, azt is elfogadja, hogy minden képzet bennünk, akár pusztán érzéki, akár teljesen intellectualis legyen is, subjectiv oldalról gyönyörrel s fájdalommal kapcsolatos lehet, mindebből azt következteti, hogy magának a testi érzésnek vizsgálata az aesthetikára hasznos lehet. A baj csak akkor kezdődik, a mikor azt feltételezzük, hogy ez a testi érzés az aesthetikai hatásnak lényege. Ha ez igaz volna, a fent kifejtettek értelmében senkitől sem várhatnók, hogy a mi aesthetikai ítéletünkhöz hozzájáruljon, mert arra nézve, hogy mit talál érzékileg kellemesnek, mindenki saját egyéni érzékére hallgat. Így az ízlésnek általános érvényessége oda volna s egyetemes törvényekről sem lehetne szó. Ízlésítéleteink azonban nem egoista, hanem pluralista jellegűek s ennél fogva minden esetre a priori elveken kell hogy nyugodjanak, melyeknek megismeréséhez a kedélyváltozások empirikus törvényeinek kutatásával soha el nem juthatunk. Ezekből csak azt ismerjük meg, hogyan szoktak ítélni, de nem azt, hogyan kell ítélni. Az aesthetikai ítéletek empirikus fejtegetése jó arra, hogy a magasabb vizsgálódás számára anyagot gyűjtsön, de maga nem elégíthet ki s mellette a transcendentalis fejtegetés nemcsak helyén van, de az ízlésnél épen ez lényeges.

A szép tanára (a fenségesre való tekintet a továbbiakban hiányzik,) építi most fel Kant vázlatosan elméletét a művészetekről. Ezek a szépnek előállítására törekednek s a különfélét egy cél szempontjából rendezik s foglalják össze, mint a teleologikus magyarázatoknál a természetet is olybá vesszük, mintha maga is, bár emberfeletti, művészet volna. A művészet azonban nem szorítkozik a természeti szépség visszaadására. A természeti szépség valami „szép dolog“, a művészi szépség egy dolog „szép ábrázolása“. A szépművészet éppen abban mutatja kiválóságát, hogy a természetben rútt és visszatetsző dolgokat is szépen adhatja vissza. Csak egy faja a rútnak: az undorító alkalmatlan művészi ábrázolásra, mert ennek a sajátságos érzésnek érzéki hatása olyan erős, hogy a művészi ábrázolásnál is érvényre jut s az aesthetikai hatás alig különbözik a dolognak természetes hatásától.

Bevezetésül a határkérdéseket tisztázza, a művészetet elválasztani törekszik a természettől, tudománytól, mesterségtől. Rámutat arra, hogy a művészet létrehozásainál bizonyos szabadságot találunk, mely a cselekvést észre alapítja, míg a természet örök, szükségszerű törvényei minden önkéntességet kizárnak. Ezért a művészet kizárólag az ember sajátja. A méhek szabályos sejtjeit csak analógiaképen nevezhetjük műalkotásoknak, valósággal azonban nem azok, mert megalkotásuk nem észleges megfontolásnak, hanem csak ösztönnek (a természetnek) eredménye. A természetben célok, szándékok nincsenek (a természet célszerűsége csak a mi reflectáló ítélő-erőnk alkotása), a művészetben ellenben mindig nyilvánvaló valami cél, vagy képzet, mire a létrehozó alany gondolt. Ahol ilyen szándékosságot észre tudunk venni, tisztában

vagyunk azzal, hogy (legszélesebb értelemben véve a szót) műalkotás áll előttünk. A művészet technikai, gyakorlati készség és képesség, ennyiben különbözik a tudománytól, az elmélettől. A gyakorlottságon alapuló ügyesség a végrehajtásban annyira lényeges itt, hogy azt, a mit mindenki azonnal meg tud tenni, mi-helyt tudja, hogyan kell tenni, (a hol tehát a Wissen annyi, mint Können), nem tartjuk művészetnek. — A mi végre a mesterségekkel szemben való elhatárolást illeti, Kant említi azt a felfogást, mely szerint a művészet játék, magában kellemes foglalkozás, míg a mesterség munka, magában kellemetlen, fáradságos dolog, mely csak a vele járó jutalom, vagy bér miatt kívánatos és ott a szabadságot, itt a kényszert találja jellemzőnek. De egyúttal arra figyelmeztet, hogy a szabad művészetekben is van mindig bizonyos kényszerű, mert mechanikus részek (a költészetben a nyelv bősége, helyessége, továbbá versmérték) nélkül a szellemnek, mely a művészetben szabadon működik s az egésznek életet ad, nem lehetne teste. Ezért nem helyesli, hogy némely újabb nevelő a szabad művészetet azzal véli legjobban előmozdithatni, ha minden kényszertől megszabadítja a munkából pusztajátékká változtatja. Kant maga az alkotásnál fenforgó szándék alapján vonja meg a határokat. Ha a művészet valamely tárgy létrehozására szükséges cselekvéseket egyszerűen azért hajtja végre, hogy a tárgyat valóban létrehozza, mechanikus lesz, ha ellenben közvetlenül gyönyör keltésére törekszik, aesthetikai. Az utóbbinak további felosztásánál el kell különítenünk a kellemes művészeteket a szépművészetektől. Azoknál a gyönyör az érzéki behatás közvetlen következménye s a cél tisztán az élvezetkeltés. Mulattató elbeszélés,

tréfa, játék, melynek rendeltetése csupán az, hogy az asztaltársaságot szórakoztassa, beszédessé, vidámmá tegye, sőt az asztali zene, mely nem arra való, hogy valaki rá figyeljen, hanem mint kellemes zaj tisztán a vidám hangulat és beszédesség fokozására szolgál, mind ide tartozik. A szépművészeteknél ellenben a gyönyör reflexióból ered s itt nem az érzéki inger, hanem a reflectáló ítélő-erő határoz, innen van általános érvényessége s közölhetősége.

Minden művészet, magától értetődőleg, arra törekszik, hogy valamit létrehozzon. Az alkotásnak azonban, bár tényleg az, nem szabad szándékosnak látszani s bár szabályos, az önkényes szabályok kényszerétől olyan függetlennek kell feltűnnie, mintha a természet hozta volna létre. Ez pedig akkor áll elő, ha a szabályokkal való megegyezés megvan, a nélkül, hogy az iskola-forma átlátszanék s elárúlná, hogy valami szabály a művész szeme előtt lebegett és erőit békóba verte. A szabályt már most a szépművészet nem gondolhatja ki, hanem ezt a természet az alanyban (képességeinek arányosságával) adja a művészetnek s ennél fogva a szépművészet csak, mint a lángész terméke lehetséges.

A lángész elemzésének Kant hosszú és tartalmas fejezeteket szánt. Kiemeli eredetiségét és a lélek mélyén öntudatlanul munkáló erejét. A lángész nem a szabályokból megtanulhatónak előállításában nyilvánuló pusztá ügyesség, ellenkezőleg olyant teremt, a mire határozott szabályok nincsenek. Ő maga sem tudja leírni, vagy meghatározni, hogyan állanak elő eszméi, nem is tud tetszés szerint és tervszerűleg valamit kigondolni s másoknak sem adhat ilyesmire utasításokat. Ereje az utánzó szellemmel teljesen ellen-

tétes, mivel ped ig a tanis csaulásk utánzás, az ebben való legnagyobb tehetség sem mondható lángésznek. A mi a szabályok szerint való kutatás és gondolkodás országútján fekszik, bármilyen kiváló legyen is, a szorgalommal, utánzás segélyével elérhetőtől fajilag nem különbözik, ellenben a tudományos elme s a lángelme közt specifikus különbségek merülnek fel. Mindazt, a mit Newton halhatatlan műveiben előadott, meg lehet tanulni, de költészetre sem a költészet-tanok, sem a költői művek nem taníthatnak. Newton minden lépésével tisztában volt s az olvasó ma is nyomon követheti okoskodásában, Homeros és Wieland azonban el nem mondhatja, (mert hiszen maga sem tudja), hogyan alkotott. A művészet szabályai, mivel nem fogalmakon alapúlnak, nem is önthetők formulákba, mik utasítás gyanánt szolgálhatnának, hanem csak a művekből ismerhetők meg. Ha ezeket (nem másolva, hanem utánózva, nem Nachmachung, hanem Nachahmung útján) követjük, a művész eszméi a tanítványban, feltéve, hogy ennek lelki erői már természettől hasonló arányokban állanak, hasonló eszméket fognak ébreszteni.

Azzal, hogy önkényes magyarázatával a lángész köréből kizárja, Kant természetesen távol áll a tudományos elme kicsinylésétől. Ellenkezőleg, épen abban, hogy a megismerést folyton tökéletesebbé teheti s másokat is vezethet, nagy előnyét látja a lángész-szel szemben, kinek művészete előtt, (valószínűleg a fejlődésben régóta elért s a továbbhaladást gátló) korlátok állanak fent s a ki nem is közölheti ügyességét másokkal, mert ez csak közvetlenül a természet kezéből ered s a művészszel együtt hal meg. Viszont nehogy szavait félreértsék s az „eredeti lángelmék“

szertelenségeinek igazolásául tekintsék, Kant újból kifejti, hogy bár a szépművészet, mint a lángész művészete, lényegesen eltér a mechanikustól, melynél szorgalom és tanulás játsza a főszerepet, bizonyos mechanikus rész, melyet szabályok alá lehet foglalni, tehát valami iskolaszerű a szépművészetnek is lényeges feltételei közé tartozik. Itt is fenforog valami cél, mert e nélkül a véletlenség műve volna az egész, a célnak megvalósítása pedig határozott szabályok nélkül nem képzelhető. Egyes higelműiek, mondja Kant, az eredetiséget a lángész egyetlen lényeges sajátosságának nyilvánítván, azt hiszik, hogy virágzó genius-voltukat azzal bizonyíthatják legcsattanósabban, ha a szabályoknak minden iskolai kényszerét elvetik s azt hiszik, hogy megbőszült lovon jobban diszeleghetnek, mint egy iskolázotton. Ezekkel szemben kijelenti, hogy a genius csak gazdag anyagot teremthet elő a szépművészetek számára, míg a feldolgozás és a forma iskolázott tehetséget követel.

A lángész meghatározásához fontos az ízléshez való viszonyának kiderítése. Világos, hogy a lángelme egyáltalában nem esik össze az ízléssel, mely a forma szépségét megadhatja ugyan valaminek, de gyakorlás és tökéletesítés folytán nyert ügyességgel és sokszor fáradságos kísérletek, lassu és kínos csiszolgatások útján teszi ezt és nem ihletés s a lelki erők szabad lendülete folytán. A mi ízléses, nem is a szépművészet alkotása még azért. A tetszetős forma a határozott célra szolgáló, a hasznos, mechanikus művészethez, vagy tudományhoz tartozó tárgyon, dolgon: asztali készleten, értekezésen, szónoklaton is jelentkezhettek. Ezeket pedig senki sem sorolja a szépművészethez. Ha pedig költeményeket, zenemű-

veket, festményeket figyelünk meg, akárhányszor látunk bennök lángelmét izlés és izlést lángelme nélkül.

Magában az izlés a szépművészetek termékeiben nem elégíthet ki. Egy költemény pl. formailag tökéletes, hibátlan, csinos, választékos lehet s mégis fogyatékosnak fogjuk érezni, ha szellemet nem találunk benne. Ez a szellem: az aesthetikai ideák képessége, épen a lángésznek legsajátabb tulajdona s az éltető elv a művészetben. Az aesthetikai idea meg a phantasiának olyan képzelete, mely sokat gondolni késztet, a nélkül, hogy bizonyos határozott gondolat, azaz fogalom és szó felelne meg neki. A phantasia erős abban, hogy az anyagból, melyet a valóságos természet ad, mintegy új természetet alkosson. Mi mulatunk vele, a hányszor a tapasztalat igen köznapi-nak tetszik. Át is alakítjuk, még mindig analog törvények alapján ugyan, de mégis olyan elvek szerint, melyek az észben rejlenek (s épen olyan természetek nekünk, mint azok, melyek alapján az értelem a tapasztalat körébe tartozó természetet felfogja). E közben érezzük, hogy az associatio törvényeitől függetlenek vagyunk s az anyagot ugyan a természettől vesszük kölcsön, de valami egészen mássá, a természetet fölülműlővé dolgozzuk át.

A képzelet ilyen képzeleti főleg azért „ideák“, mert velök, mint belső szemléletekkel semmi fogalom sem lehet egyenértékű; továbbá, mert a tapasztalat határain túl levő valami után törekszenek s az észfogalmak ábrázolását kísérik meg. Lám, a költő láthatatlan lényekről, az üdvözültek hazájáról, a pokolról, az örökkévalóságról, a teremtésről való eszméinket merészezi megérzéskíteni, vagy azt, a mire a tapasztalat példákat nyújt (a halált, irigységet, bűnöket)

képzeletével a tapasztalás határain túl olyan teljességben állítja elénk, a milyenre a természetben nincs példa. Midőn a képzelet annyi gondolatot ébreszt, a mennyit egy határozott fogalomba összefoglalni sohasem lehet s így a fogalmat magát korlátlan módon aesthetikailag kiszélesíti, ezzel teremtővé válik s az ész (intellectualis eszméink képességét) arra segíti, hogy egy képzetben többet gondoljon, mint a mennyi benne világossá tehető. Erre alkalmas eszközök a képzeletnek mellékképzetei, az aesthetikai attributumok (Jupiternél a sas, Junónál a páva), melyek tartalmukkal a képzeletnek alkalmat adnak arra, hogy a rokon képzetek egész tömegére s beláthatlan tereire kiterjeszkedjék. Nemcsak a festészet és szobrászat cselekszik így, hanem a költészet és szónoklat is a műveit éltető szellemet kizárólag a tárgyak aesthetikai attributumaitól nyeri. Kant e helyen, a mit ritkán szokott tenni, példával is világosabbá teszi a dolgot. A „nagy király“ egyik költeményében az élet végén való megnyúgvást a búcsuzó nappal példázza, mely napi pályájának megfutása után még szelid fényt hint az égre és utolsó sugarai mintegy a világ javáért küldött utolsó sóhajai. Itt egy eszme életet nyer egy tulajdonitmánytól, melynek segítségével a képzelet egy eltelt szép nyári napnak és derűs alkonynak kellemetességeit emlékezetünkbe idézvén, a kifejezhetetlen érzetek és mellékképzetek egész raját hozza életre. Viszont egy intellectualis fogalom is szolgálhat attributum gyanánt, mikor is az érzéki képzet az érzékfölötti ideától nyer életet. Ha a költő egy szép reggelnek leírásában ezeket mondja: A nap előtört, a mint nyugalom fakad az erényből, akkor az erény képzete a lélekben fenséges és megnyugtató érzések-

nek tömegét idézi fel, miket semmiféle határozott fogalomnak megfelelő kifejezés nem nyújthat teljesen. Az aesthetikai idea tehát az észfogalmaktól eltérően a képzeletnek egy adott fogalomhoz csatlakozó képzelete, mely részképzeleinek különféleségével ehhez a fogalomhoz sok megnevezhetetlent fűz, minek érzése a megismerőképességeket élénkké teszi s a nyelvvel, a pusztá betűkkel, szellemet köt össze.

Mindebből következik, hogy a lángész lelki adottsága a képzelet és értelem szerencsés arányu egyesítéséből áll. Az értelem a műhöz a cél fogalmát, a képzelet a fogalom ábrázolására való szemléletet adja. A képzelet, mely megismerésnél az értelem kényszere alatt áll, aesthetikai használatában szabad, a mennyiben a fogalommal való összhangzáson kívül gazdag, kifejtetlen anyagot nyújt, melyet az értelem ugyan nem objective a megismerés céljaira, hanem subjective az ismereterők élénkítésére, de ezzel közvetve szintén a megismerés érdekében is használ fel. A lángész hivatása, hogy egy adott fogalomhoz eszméket s ezek számára olyan kifejezést találjon, melylyel a fogalmat kísérő subjectiv hangulat másokkal is közölhetővé válik.

Az a tehetség pedig, mely a képzeletnek gyorsan elillanó játékát felfogja s egy fogalomba egyesíti, mely a lelkiállapotban megnevezhetetlent akár beszéd, akár a festő, vagy szobrász eszközeivel kifejezi s általában közölhetővé teszi, ez épen az, a mit szellemnek nevezünk. A lángész tehát (most már végleg meghatározhatjuk) egy alany ismerőképességeinek szabad használatában nyilvánuló természeti adomány mintaszerű eredetisége. A mintaszerű (musterhaft, exemplarisch) a szertelenségekben, esztelenségben nyilvánuló ere-

detiséget akarja kizárni a genius műveiből. Különben a lángész alkotása egy másik lángésznek csak annyiban lehet mintája, a mennyiben ebben saját eredetiségének érzetét ébreszti fel. A jó elme (guter Kopf) már a lángész műveiből elvont szabályok nyomán halad. Ez az utánzás majmolássá válik, ha a tanítvány mindent utánoz, még a mester művében levő alaktalanságot is, melyet ez a hozzá jól illő mérészséggel meghagyott, mert elhagyásával az idea gyengült s a szellemi lendület az aggódó óvatosság következtében szenvedett volna.

Mivel pedig a lángész a művészetre való tehetség, a művészet pedig mint „szép“, az ízlés alá tartozik, kétségtelen, hogy a lángésznek ízléssel kell párosulnia. Az a phantasia erejét, a szellemet, ez az ítélő-erő követelményét, a szépséget adja hozzá. Az gazdagságot, eredetiséget kölcsönöz, ez világosságot és rendet hoz be a gondolatok bőségébe. Az ízlés, mint az ítélő-erő általában, fegyelmezi a lángelmét, megnyirbálja szárnyait, csiszolttá teszi és arra kényszeríti, hogy a képzelet szabadságában is az értelem törvényszerűségéhez alkalmazkodjék. Ha esetleg ellenkezésük miatt egy műben valamelyik részről áldozatot kellene hozni, inkább a genius, mint az ízlés részéről kell ennek történni.

Most kellőleg elő vagyunk készítve a művészetek elméletére. Kant felosztásukat egy ötlet: a beszéd kifejezési eszközei alapján kíséri meg. A mint ugyanis fogalmaink s érzelmeink szóbeli közlésére három eszköz: a szó maga (a gondolat közvetítője), a taglejtés (a szemlélet eleme) s a hang (az érzet-elem) áll rendelkezésünkre: úgy a művészetek is beszélők, képzők, vagy az érzékle, tek (a külső érzéki benyomások) játékanak művészei.

Beszélő művészet a szónoklás és költés. Az előbbi az értelem dolgait a képzelet szabad játékaképen, az utóbbi a képzelet szabad játékát, mint az értelem szabad dolgát végzi. A szónok egy ügyet, vagy dolgot tárgyal, de úgy, mintha eszmékkal való játék volna, a nézők, vagy hallgatók mulattatására szánva. A költő eszmékkal való mulattató játékot ígér és az értelem mégis mindig annyit nyer mellette, mintha ennek dolgait fejtegetni lett volna a szándék. Az eszmékkal való játék ugyanis az értelemnek játszva táplálékot nyújt s fogalmainak a képzelet segítségével életet ad.

A képzőművészetek az eszméket érzéki szemlélet segítségével fejezik ki s vagy az érzéki igazság, vagy érzéki látszat (Sinnenwahrheit, Sinnenschein) körében mozognak. Oda a plasztika tartozik, ide a festészet. Az első két érzéknek (a tapintásnak is), az utóbbi csak a látásnak szolgál. Mind a kettő az alakot használja fel az aesthetikai idea kifejezésére, de az a tárgyat valóságos testi kiterjedésében állítja elé, ez egy síkban, a mint a szemben tükröződik. A plasztika maga alá foglalja a szobrászaton kívül az építészetet is. Mint szépművészet mind a kettő aesthetikai célszerűsége törekszik, de amaz a dolgokat testileg adja, a mint a természetben létezhetnének, míg ez csak művészet folytán lehetséges dolgokat állít elő, melyek alakjukat nem a természettől, hanem bizonyos önkényes célnak, mint indító oknak hatása folytán nyerték. Az elsónél (emberek, istenek szobrai) az aesthetikai idea pusztá kifejezése a főcél, az utóbbinál (templomok, lakóházak, középületek, diadalívek, oszlopok, síremlékek) mindig a létrehozott tárgynak valamiféle használata a fő, mely mint feltétel az aesthetikai ideát korlátozza. Ott valami, kizárólag a szemlé-

let számára alkotott ábrázolás fordul elő, itt valami célra és használatra való különös alkalmatosság játszik lényeges szerepet. Az építészettel e tekintetben mutatkozó hasonlósága alapján Kant az összes iparművészetet, házi eszközöket, asztalosmunkákat ide sorolja, természetesen akkor, ha egyszersmint aesthetikai célszerűséget mutatnak. Az érzéki igazság követelményének e csoportnál sehol sem szabad annyira menni, hogy a művön ne tűnjék szembe a művészet és önkény nyoma.

A festészet, az érzéki látszat művészete, szintén két külön fajt foglal maga alá: a tulajdonképeni festészetet, mely a természet szép ábrázolásában áll s a kertészetet, mely a természet alkotásainak szép összeállítása. Az utóbbi művészetnek idesorolása csak nagy erőltetéssel sikerül, hiszen a kertészetnél a testi kiterjedés látszatáról (erről volt pedig fentebb szó) többé nem beszélhetünk. Kant a felosztás gyengeségét maga is érzi, úgy, hogy ismételten szabadkozik az ellen, hogy az egész ötletnél s kísérletnél egyének tekintsék. A kertészet különben ugyanazon változatossággal disziti fel a talajt (fűvek, virágok, bokrok, fák, víz, dombok, völgyek segélyével), mint a természet, csak hogy másként és bizonyos eszméknek megfelelően. Nem hasonlít a szobrászathoz, mert formáit egyenesen a természetből veszi, nem az építészethez sem, mert a formák összeállításánál nem alkalmazkodik, mint ez, a tárgyról és céljáról való fogalmakhoz, hanem csak a képzelet szabad játékára tekint. Legközelebb áll a határozott téma nélkül való festészethez s a levegőt, földet, vizet egyszerűen a fény és árny mulattató változatossága alapján állítja egybe. — A festészethez szélesebb értelemben aztán tartoznak a

szoba felékesítésére való tárgyak (szőnyegek, asztali dísz, szép butorzat, mely csak nézésre való), aztán az izléses öltözet, gyűrűk, szelenczék s hasonlók is. Elvégeztük a második csoportot: a taglejtés szempontja alá sorozott művészeteket és csodálkozva látjuk, hogy benne nem jutott hely a mozgás és taglejtés igazi művészetének, a táncznak.

A harmadik csoportban „az érzetek szép játékán” alapuló művészetek közt találjuk a zene mellett a színezés művészetét (Farbenkunst) is. A hallás és látás érzékeinek sajátága, hogy a tárgyak képeinek megalkotására való benyomások felfogásán kívül, még különös, ezzel összekapcsolt érzetek iránt is fogékonnyak, melyeknek alapja talán az érzékben, talán a reflexióban van. Ennek megállapítása fontos volna, mert rajta fordul meg, hogy a szóban forgó művészetek „szép”, vagy csak „kellemes” művészetek-e? Kant azonban, bár az egész csoport elnevezésében a mellett foglalt állást, hogy itt az érzetek szép játéka forog fenn, a tetszés tehát a formán nyugszik, még sem dönt ebben a kérdésben, csak érveket hoz fel mind a két lehetséges magyarázat mellett. A „kellemes” elmélete mellett szól az a nézet, hogy a szín és hang érzése egyszerűen a fény- és hanghullámoknak testünk ruganyos felfogó szerveire történő mechanikus hatásán alapszik, a mely mellett az időbeosztás, melyen a compositio nyugszik, számba sem jön, a „szép” mellett bizonyít (többi közt) a zenei hangrezgések s ezeknek analogiája szerint tekintve, a színrezgések közt uralkodó matematikai proportio.

Így végigtekintettünk a szépművészeteken, melyek aesthetikai értékének most következő összehasonlítása előtt Kant újból figyelmeztet arra, hogy mindeniknél

a forma s az erkölcsi eszmékkel való kapcsolat a lényeges s nem az érzet anyaga (az inger, vagy érzéki megilletés), mely csupán élvezetre néz, a szellemet eltompítja, a tárgyat lassanként unottá, a kedélyt magával elégedetlenné teszi. Valamennyi közt a költészeté az elsőség, mert ez majdnem egészen a geniusből ered s legkevésbé irányítható példákkal s utasításokkal. E művészet a képzeletet szabaddá teszi s egy adott fogalom korlátai közt, azt a formát keresi meg, mely semmiféle nyelvi kifejezéssel teljesen ki nem meríthető gondolatbőséget tartalmaz s így aesthetikai ideákhoz emelkedik. A lelket megerősíti, mert ez azt a szabad, magától tevékeny s a természeti rendtetéstől független tehetségét érzi, hogy a természetet, mint jelenséget, olyan szempontokból tekintse, miket ez a tapasztalás útján sem az érzék, sem az értelem számára magától nem nyújt s így mintegy az érzékfölöttinek schémájául használja. Játszik a látszattal, a nélkül, hogy csalna, mert maga pusztán játéknak nyilvánítja foglalkozását, melyet különben az értelem czélszerűen felhasználhat. — A költészet után, ha ingerről s a lélek megindításáról van szó, mindjárt a zene következik, bár ugyanez a művészet az ész ítélete előtt kevesebbet ér, mint bármelyik másik. Ezt a különböző szempontokból eredő ellentétes bírálatot az indokolja, hogy a zene csupa fogalom nélküli érzetekkel rendelkezik, s a gondolkozás számára semmit sem nyújt, de azért mégis változatosabban s bár mulóbban, de bensőbben illeti meg a lelket, mint a költészet, egyáltalában inkább élvezet, mint kultúra s a gondolatjáték, mely mellesteg keletkezik, inkább csak mechanikus társulás következménye. — A képzőművészetek közt a festészeté az elsőség, mert

mint rajzolás, a többinek alapúl szolgál s jobban is behatol az eszmék körébe.

Mindezekhez végül fejtegetések csatlakoznak a „játék” természetéről. Az imént mondottakból folyik, hogy néha valami, a mi egyik szempontból igen tesz, a másiktól visszatetsző lehet. Az élvezet, úgy látszik, mindig az emberi élet s ebben a testi jóllét előmozdításának érzetéből ered s igen könnyen össze-
 ütközésbe jöhet az észnek helyeslő, vagy rosszaló ítéletével. Így az érzeteknek minden céltalan játéka élvezetes, mert az egészség érzését erősíti, akár tesz az észnek a tárgy s az élvezet maga, akár nem. A játékok fajai: a szerencsejáték, hangjáték és gondolatjáték. Az elsőbe érdek játszik bele s azért számunkra nem jöhet tekintetbe, a második (a zene) az érzetek, a harmadik (az élcz, a tréfa, a nevettető) a képzetek változásaival gyönyörködtet. Kant mind a két utóbbinál a testre való élénkítő hatást domborítja erősen ki. Alapföltevése, hogy összes gondolatainkkal a test szerveiben valami mozgás van harmonikus módon összekapcsolva s a léleknek egyik állapotból a másikba való hirtelen átmenetelével belső testrészeink ruganyos elemeinek megfeszülése és meglanyhulása jár együtt. A zenénél a játék a test érzeteitől aesthetikai ideákhoz jut s innen aztán egyesült erővel hat újból vissza a testre. A tréfánál a játék gondolatokból indul ki, melyek érzéki kifejezésre törekvésükben a testet is foglalkoztatják és midőn az értelem az ábrázolásban (azt, a mit keresett, nem találván) hirtelen enged, ennek hatása a testben is érezhetővé lesz a szervek lendületéből, mely az egyensúly helyreállítását elősegíti s az egészségre jótékony hatása. Ott is, itt is az élénkké tevés, bár lelki ideák-

tól származzék is, pusztán testi s az élvezet lényege a belső részeknek a játékhoz alkalmazkodó mozgásán, a test életműködéseinek előmozdításán, az indulaton, mely a beleket és rekesz-izmot mozgásba hozza, egy szóval az egészség érzésén s nem az összhang megítélésén fordul meg. Mindenben, a mi élénk, heves nevetést kelt, így következtet Kant tovább, valami esztelenségnek kell lenni, a miben az értelem épen ezért gyönyörűséget nem találhat. A nevetés feszült várakozásnak semmibe való átcsapásából eredő indulat. Ez az átcsapás az értelemre nem öröndetes és mégis egy pillanatig igen élénken gyönyörködtet, annak jeléül, hogy az ok a képzetnek a testre (s ennek viszont a kedélyre) való hatásában van, a mennyiben a képzeteknek pusztá játéka a testben az életerők egyensúlyát idézi elő.

Epikurosnak, mondja Kant, igazat adhatunk abban, hogy minden élvezet, még az aesthetikai ideákat ébresztő fogalmak által keltett is, állati, testi érzés, a nélkül, hogy ez a véleményünk akár a moralis eszmék iránt való szellemi érzést: a tiszteletet, akár az izlés kevésbbé nemes érzésnyilvánulásait illetőleg, bármi kis mértékben is hátrányos volna.

Kant aesthetikájának utolsó fejezete a szépségről, „mint az erkölcsinek symbolumáról“ szól. A szép és jó fogalom különbözőségének teljes fentartása mellett itt köztük analogiákat talál, melyek néha erkölcsi megítélésről tanuskodni látszó kifejezések átvitelét a természet, vagy művészet szépségére (épületet, fákat pompásaknak, fenségeseknek, réteket nevetőknek, vidámaknak, színeket ártatlanoknak, szerényeknek, gyöngédeknek nevezünk) indokolhatják. Az izlés általában mintegy erőszakos, ugrások nélkül való átmene-

telt készít elő az érzéki ingertől a habitualis moralis érdekhez, mert a képzeletet szabadságában is az értelem számára czélszerűen meghatározhatónak mutatja s megtanít arra, hogy az érzékek tárgyaiban érzéki ingerek nélkül is szabad tetszést találjunk. Lelkünk a szép hatása alatt érzi, hogy nemesebb lett s az érzéki benyomásokhoz fűződő gyönyör iránt való pusztá fogékonyságon fölül emelkedett. Itt az ítélő-erő nincs, mint más empirikus ítélésnél, a tapasztalat törvényeinek heteronomiája alá vetve, hanem a tiszta tetszés tárgyait illetőleg épúgy maga adja magának a törvényt, mint az ész a vágyóképeség tekintetében. Az ítélő-erő, úgy az alanyban levő ilyen belső lehetőség, mint egy vele összhangzó természet külső lehetősége miatt, valami az alanyban levőre s valami más, rajta kívül állóra látja magát vonatkoztatva, a mi nem természet, nem is szabadság, de mégis az utóbbinak alapjával, az érzékfölöttivel van egybekapcsolva, melyben az elméleti képesség a gyakorlatival közös és ismeretlen módon egységbe fűződik.

Ha „az ítélő-erő bírálatának“ bevezető fejtegetéseiben Kant ettől a tudománytól kapcsolatot várt a természet és a szabadság világa, az elméleti és gyakorlati bölcsészet közt, ime várakozása teljesült. Az aesthetika csakugyan két ország közt fekszik s természetes átvezetésül szolgál egyikből a másikba, a tapasztalás és megismerés köréből az erkölcsiség birodalmába.

Kant nagyjelentőségű kísérlete a szépnak és fenégesnek tisztán subjectiv elvek segélyével való magyarázatára, épen úgy, mint az ismerettani elméletben a subjectiv elemnek jogaiba való iktatása, úgyszólván a kor általános tudományos törekvéseinek irányá-

ban feküdt. Mióta, Locke idejétől, a tapasztalásban érzékeink elé álló tiszta objectiv minőségek az „elsőlegesekre“ szorultak össze, az ízlés objectiv alapja felől való hit is tünedezett s a mint az ember subjectivitásának bizonyos foku elismertetése a megismerés terén utat tört, mind valószínűbbé vált, hogy a szép és fenséges sem a tárgyakon található tulajdonságok, hanem az alanynak sajátos megilletettségei, állapotai csupán. Valamint az érzéki benyomásokban, úgy az érzés körében is szükségessé vált, hogy az objectiv és subjectiv elem gondosan elkülöníttessék s ekként a megismerés s aesthetikai ítélet alapelvei tisztába hozassanak. Mind a két feladatot az anyagi és formai elem éles elválasztásával Kant oldotta meg. Aesthetikai vizsgálódásának végeredménye, hogy az ízlésnek objectiv elvei egyáltalában nincsenek, gyönyör és fájdalom a tárgynak semmiféle tulajdonságáról nem értesítnek, hanem bennök az afficiált alany csak magamagát érzi s valamint az ismerettani felfogás szerint nem ismereteink alkalmazkodnak a természethez, hanem a természet függ mi tőlünk, úgy a szép sem a dolgokból sugárzik felénk, hanem mi belőlünk árad szét rajtuk és a színes lámpához hasonlóan, melynek fényében a szintelen is ragyog, szépségtől ittas szemünk átszellemíti a szépség nélkül való világot (Zimmermann). Kant aztán magyarázatul megalkotta homályos tételeit a megismerő képességek harmonikus együttműködéséről a szépnél, az érzékiség és ész disharmoniájáról a fenségesnél s éles elméjének egész erejét arra fordította, hogy az ízlést, bár subjectiv feltételektől függ, az egyéninek változó köréből kiragadja, egyetemessé, általános érvényűvé és szükség-szerűvé tegye. Itt meg kellett állania. Igaz ugyan,

hogy az, a mit szépnek mondunk, a maga részéről is valami sajátos meghatározottsággal kell hogy bírjon, (miért is az iménti hasonlat a színes lámpáról, mely fényét egyformán veti mindenre, nem találó) és ennek keresése a subjectivtől átvezet az objectivhez, de Kant erre a térre nem léphetett át. Megmaradt az aesthetikai ítéletek transcendentalis expositiójánál, az a priori elvek felmutatásánál, mert mint Burke-ről mondott szavaiból kitűnik, az élettani és tapasztalati oldal vizsgálatával éppen azt látta veszélyeztetve, a minek bizonyításán fáradozott: az ízlésítéletek pluralistikus jellegét, egyetemességét. A tapasztalatnak elvből való elhanyagolása jellemző Kantnál s következményeiben is fontos, mert a következő idők egész bölcészetére irányadó volt.

Kant első és főtörekvése az aesthetikai ítélet sajátos természetének megállapítására irányult. Ebben a tekintetben nem volt előmunkálatoknak hijával, mert a korábbi elmélet, mint mi is láttuk, kivált mióta a psychologia a lelki jelenségek közt az érzéseknek külön helyet biztosított, újból meg újból megpróbálkozott a feladattal, hogy a fajokat megkülönböztetve, az érzés megnyilatkozásának különböző formáit s feltételeit megvilágítsa. Kant azonban mélyebbre hatolt alá s az elválasztásban nagyobb következetességgel járt el, mint bárki ő előtte, miért is úgy az angol sensualismus, mint a német rationalismus eredményeivel ellentétbe került. Azoktól eltért, midőn a szépből minden anyagit, érzéki ingert, pusztán kellemest, megindulást keltőt száműzött, ezektől, midőn a fogalom minden belejátszását tilalmazta s a czélszerűségi és tökéletességi elméletet elvetette. Fejtegetései, melyekben az aesthetikai ítéletnek minden anyagi és erkölcsi

érdektől s fogalmi belátástól független, tiszta contemplativ jellegét megállapította s válaszfalakat emelt a szép, a kellemes és jó közt, a „Kritikának“ legértelmesebb s legbecsessebb részei.

Arról, hogy az aesthetika területén belől idegen elem maradt volna, ezek után nem lehet szó többé, ellenkezőleg, az a kérdés látszik helyén valónak, vajjon nem történt-e a határok megállapítása az ízlés területének csorbitásával s nem esett-e a szigorú elveknek olyasmi is áldozatul, a minek, legalább bizonyos korlátok közt, e határokon belül is megvan a maga létjogosultsága. A gyanút megerősíti, hogy a második aesthetikai főfogalom a fenséges, mert a lelket megindítja, már ellentmond az aesthetikai ítélet nyugodt contemplativ jellegének, hogy továbbá, midőn Kant elveit a szép jelenségekre alkalmazza, a tiszta szépség világa néhány alárendelt természeti tárgyra s diszitó művészi elemre zsugorodott össze, s ő maga bár az ítélet tisztaságának rovására, a kizárt elemeknek befolyását ízlésünk ítéleteire elismerni volt kénytelen.

Valóban Kant, ki az erkölcsstan terén merev rigiditásnak bizonyult, az aesthetika terén sem tagadta meg magát s ha el is ismerjük, hogy a sensualizmusnak a szépet a kellemessel összeelegyíteni kész tanai ellen való állásfoglalása alapjában épen olyan jogos volt, mint az erkölcsstan terén az érzés-moral egyoldalúságával szemben az értelmi indokokra való határozott utalása, mégis be kell látnunk, hogy egyiken az inger és érdek teljes kizárása csak olyan túlzás, mint az érzelmi indokok merő elutasítása a másikon. Kant éles elkülönítésével abból a tetszésből, melyet valamely tárgy bennünk kelt, nemcsak az

érzéki vágyat s a pathologiai indokokat választotta ki, hanem azt az alapot is megnyirbálta, melyen tiszta aesthetikai hatást ki lehet fejteni, nemcsak az alsó érzékek anyagi izü benyomásait rekesztette ki a szépből, hanem a felsőbbekéit is, a mennyiben a színt nem ismerte el a szép esetleges elemének, hanem pusztá érzéki ingernek tekintette, mely az izlésitélet tisztaságát megzavarja s a hangra vonatkozólag szintén ilyen értelmezés felé hajlott, bár nem döntött s egész végig kétségben maradt, vajjon formai oldaláról tekintve a szép köréhez, vagy anyagi, érzéki hatása alapján a kellemes köréhez sorolja-e? Noha a szín báját, élénkítő, érzelemkeltő hatását elismeri, mindezt a tiszta szépség igazi hatásául jelentkező, hideg, „száraz“ tetszéshez csak zavaró ráadásnak tekinti, fő mindenütt a rajz, a forma (akár csak Winckelmannál, Lessingnél). Kant a színt s a hangszerek hangját egyszerűen összezsapja az izló szerv durva érzékleteivel, nem gondolva meg, hogy a felső érzékek e finom, szellemi természetű érzékletei az aesthetikai hatáshoz lényegesek lehetnek, a szépnek, összhangnak, hangulatosságnak, költőiségnek gazdag forrásai, hogy a forma is csak érzéki felfogás útján jut tudomásunkra s hogy voltaképen, midőn a tiszta szépségnek szűk körét (igaz, hogy más alapon, a fogalom nélkül való tetszést tekintve) megvonta, a virágok, a papagáj, a kolibri idesorolásával, melyek épen élénk színeikkel tűnnek ki, már maga utat nyitott a színnek a tiszta aesthetikai hatás területére, s ezen, ha a felhozottakat most már a színesség alapján kellene belőle kirekesztenie, alig maradna valami.

A másik kérdésben azt sajnálhatjuk, hogy Kant megkülönböztetés nélkül minden érdeklődést és érdeket

keltőt kivetvén a szép által keltett tetszésből, sokban azt a téves felfogást keltette, mintha a teljes közömbösség, abszolút érdektelenség felelne meg leginkább a szép gyönyörének. Hogy ezt nem így kell érteni, tőle magától tudjuk, midőn elismeri, hogy az ízlés ítéleteinél tényleg fenforog érdeklődés és vágy is annyiban, hogy a képzetet, mely tetszést kelt s a megismerő képességek foglalkoztatását fent akarjuk tartani s időzni kívánunk a szép szemléleténél, mert ez a szemlélet magát erősíti. Hogy az érzéki vágyat, hajlamot ébresztőt, a hasznost és erkölcsi, meg tudományos érdeket üldözi s a tárgy existenciájához fűződő tetszést aesthetikai szempontból kárhoztatja, csak helyeselni lehet. De hátha a tárgynak nincs tényleges, csak ideális existenciája? Itt is el kell-e ítélnünk az érdeklődés megmozdulását az aesthetikai ítélet tisztasága érdekében? Ott van a művészet, a látszat birodalma, melyben a tárgyak realis lételevel a realis érdekek uralma is megszűnik, hol a bírás és élvezés vágya nem hevít többé s a dolgok maguk bizonyos távolságba helyezkednek tőlünk, úgy, hogy eszünkbe sem juthat, hogy kezünket kinyújtsuk utánuk, a hol magától a szemlélés, a contemplatio nyugodtsága uralkodik olyankor is, mikor erős érzelmek hatását érezzük. Ez az ideális, önzetlen érdeklődés megfér, hozzátartozik a széphez. S azt, a mit itt szükségképen meg kell tennünk, miért ne valósíthatnók meg a reális lét körében is? Nem lehetünk-e itt is, valahányszor az, a mit látunk, nem egyenesen ránk vonatkozik s nem olyan természetű, hogy rokonszenvünket erősebben megillesse, vagy indulatainkat mozgásba hozza, nyugodt szemlélők, kiknek a dolgok mint képek, a történetek mint egy elbeszélés, vagy mese részei tetszenek, úgy,

hogyan az, a mit látunk, nem ébreszti fel a realis vágyakat és ösztönöket szunnyadozásukból? Kant ezt az állapotot jól ismeri. Mi egyéb az a követelése is, hogy a tetszés a tárgy képzetéhez s ne existenciájához fűződjék, mint a tárgy realis hatásától való elvonatkozásnak s az „érdektelen“ tetszés körébe való felemelkedésnek ajánlása. Hallottuk, hogy a fenséges érzése sem támadhat, ha tényleg veszélytől kell tartanunk. Az undorító kizárásának is az az oka, hogy ez a művészet ideális körében is a realitas teljes, gyöngetetlen erejével hat. Aztán a költészet, mely a látással játszik s nem csal, mert játéknak mutatkozik be, a zene, mely az érzelmekkel játszik s általában a művészet, mint játék, mind felszabadulás a realis valóság nyomása alól. A játékok tárgyalásakor a szerencsejátékot a többiektől éppen azért kellett elválasztanunk, mert érdeket feltételez, tehát a mi elnevezésünk szerint, a lelki erők változatos szabad foglalkoztatásának tetszést keltő ideális érdeke helyébe a realis valóság érdekei, a nyereségvágy, vagy hiúság lépnek s ezzel természetesen egyszerre messzire estünk az aesthetikai érzések tisztaságától.

Kant különben az empirikus és intellectualis érdeknél, habár indirect úton, valami másnak az izléshez függesztése árán, de tényleg a tárgy existenciájában való gyönyört is meg tudja egyeztetni a széppel, egészen úgy, mint a fogalom elvetése után, a függő szépségnél izlésítéletről beszélt, melynél egyenesen a fogalomnak jut a döntő szerep.

„Az ítélő-erő bírálata“ ellen általánosságban emelhető egyéb kifogásokat: a műnek a két észkritika közé való erőltetett beillesztését, a subjectiv és objectiv czélszerűség megkülönböztetésével benne teremtetett

két résznek: az aesthetikának és teleológiának laza kapcsolatát, azt a körülményt, hogy Kant magyarázatul egyszerűen külön lelki képességeket állít oda, melyekkel operál (ezeknek száma anthropológiájában csakugyan ijesztő sokra szaporodott) s az ítélő-erőt nem vezeti le, hanem (ép úgy, mint ismerettanában a kategóriákat) egyszerűen meglevőnek állítja oda (ez tudvalevőleg egyebek mellett Schaslert arra indította, hogy Kantot is dogmatikusnak nyilvánítsa s ne az újabb philosophia úttörőjének, hanem az előbbi korszak bezárójának tekintse, minek azonban ellentmond az a tapasztalat, hogy a későbbi philosophiának mindenféle irányai s számai belőle indulnak ki s hozzá vezetnek vissza), — mindezeket csak épen megemlítjük. Fontosabbnak tartjuk rámutatni arra a sokféle színezetre s jellemre, melyet Kant aesthetikája, néha a következetesség és egyöntetűség rovására is, mutat s a mely egy részről igen különböző megítélésére, más részről különböző felfogásoknak belőle való kiindulására adott alkalmat.

Kant az érzést vizsgálatának középpontjába helyezte s ezzel az érzés-aesthetikának útját egyengette, de ő maga erre az útra nem lépett, mert ott, a hol kenyértörésre került a dolog, kijelentette, hogy az izlésnél (aesthetikai értelemben) a tárgy megítélése, a reflexio az első, a gyönyör csak másodlagos s az ítélethez fűződik. Aztán philosophusunk állandó harcban áll ugyan a rationalismussal és sensualismussal, de azért nem tudott velök teljesen szakítani. Az a szerep, mely nála az értelmi működésnek s a fogalomnak, az érzékfölötti határozatlan eszméjének jut, az egyik, a fenséges, a komikus, a zene hatásának physiologiai magyarázása a másik irány felé mutat

közeledést. Még lényegesebb Kant ingadozása a formalismus és idealismus álláspontja közt. Művének jó részében a szépnek tiszta formalis jellegét találtuk kiemelve, mely lehetővé teszi, hogy szabadon, nemcsak érdektől, de a fogalom korlátozásától is menten, csupán a dolog képzetében a különfélenek egy (határozatlan) egységbe való összhangja alapján ítéljünk s megóv attól, hogy indokaink közé anyagi és tisztán egyéni szempontok vegyüljenek. (De hát csakugyan olyan egyéni s viszonylagos a kellemesről s olyan általános érvényű és absolut a szépről való ítéletünk?) Másutt azonban a tartalmi oldalt, az eszmeit a szépben erősen előtérbe állítja, úgy hogy mellette a forma második helyre szorúl. A költő, úgy hallottuk, észfogalmakat érzékit, aesthetikai ideákat állít elénk, a szép általában (úgy a természeti, mint a művészeti) aesthetikai ideák kifejezésének tekinthető, a fenségesnél a forma általában elveszti jelentőségét s az eszmék ereje lép helyébe. A természeti tárgyak és hangok illusiokeltésig menő utánzásánál is a forma tökéletes lehet s mégis rögtön vége az érdeklődésnek, ha észreveszszük, hogy a mit látunk, hallunk, nem természet, hanem csinálmány. Közvetlen érdeklődést általában csak a természet tárgyai kelthetnek, a művészet alkotásának ez akkor sem jut részül, ha formájának szépségével a természetet fölülmúlja. Mindez Kantot az aesthetikai formalismustól a materialismus-hoz (a formában szellemi tartalom jelenik meg) való átmenetelében mutatja. Végül nála az ízlésnek és erkölcsi ítélésnek területe a lehető legszabatosabban elválík egymástól, de a mi elvontságában élesen elkülönült, az ízlés nyilvánulásainak és tárgyainak tekintetbe vételénél, ismét szövetkezett egymással. A fen-

séges iránt való fogékonyság, láttuk, egyenesen morális lelki hangulatot feltételez, a természet iránti érdeklődés jó lélek jele, az ember ideálja az erkölcsinek kifejezésében áll (a többi természeti tárgyakat épen azért, mert moralításra képtelenek, kellett kizárni az ideálhoz emelkedésből), végre a művészetek értéke attól függ, hogy közelebbről, vagy távolabbról kapcsolatba lépnek-e morális eszmékkel, „melyek egyedül keltenek önálló tetszést“.

Említsük még meg, hogy Kant a művészetek iránt közvetlen érdeklődést nem tanusított, az élő művészettől s irodalomtól teljes életén át távol állott s ha a lángész fejtegetésénél, valószínűleg a Sturm und Drang eredetiséghajhászó lángelméi ellen intézett éles megjegyzésektől eltekintünk, alig van nyoma annak, hogy az egész lelkét betöltő nagy problémák mellett a művészetek terén folyó küzdelmekről s irányváltozásokról, vagy csak arról a nagyarányu lendületről is, melyet időközben nemzetének irodalma elért, közelebbi tájékozódást szerzett volna. Goethe megjegyezte, hogy róla a mester egyáltalán nem vett tudomást, Schillert is inkább csak aesthetikai munkássága révén ismerte, a világirodalom s kivált a képzőművészetek legkiválóbb alkotásairól pedig alig tudhatott többet, mint a mennyit aesthetikai forrásműveiből, az angolokból, francziákból, Sulzerből és Mendelssohnból meríthetett. Winckelmann és Lessing tanulmányának nincsenek nála kétségtelen nyomai. Ez magyarázza meg lépeteinek bizonytalanságát ott, hol az abstractiók köréből a szemlélet terére kellene leszállania, ez a művészekről s a költészetéről szóló rész gyengeségeit és hézagosságát, a részletes tárgyalásnak, a műalkotásokra való vonatkozásnak s általában a historiai

oldalnak, mely nemsokára Schillernél, Schellingnél, Hegelnél hatalmasan kidomborodott, teljes hiányát.

Kant után a művészet elméletében sok helyesbítésre, pótlásra, kiegészítésre, az aesthetikában általán az álláspontok ingadozásával szemben határozott, egységes alap fölvételére, a széteső részek (természet, művészet; tiszta, függő szépség; szép, fenséges) erős összekapcsolására volt szükség. Az első feladatra az irodalmi virágzás kiváló alakjai, az utóbbira az új század első felének philosophusai vállalkoztak.

AZ IRODALMI VIRÁGZÁS KÖLTŐI ÉS ÍRÓI AZ AESTHETIKAI ELMÉLET TERÉN.

HERDER.

JELLEMZÉSE. — A LAOKOON-BÍRÁLAT. — TERMÉSZETES ÉS MESTER-
SÉGES JEGYEK. — A KÖLTÉSZETBEN NEM AZ IDŐ, HANEM AZ ERŐ A
FONTOS. — A SZOBRÁSZAT ELMÉLETE. — SZOBRÁSZAT ÉS FESTÉSZET.
— A KANT ELLEN VALÓ TÁMADÁS. — „A TISZTA ÉSZ BÍRÁLATÁNAK“
BÍRÁLATA. — „AZ AESTHETIKA“ BÍRÁLATA. — FÉLREÉRTÉSEI. — A
ZENÉRŐL.

A fordulat, melyet Kant tanával a gondolkozásnak adott, lassanként a szellemi élet és tudományosság minden terén érezhetővé lett. A század végének s az újabb időknek mozgalmai összefüggnek vele s a szaktudományokban, a természet-, jog-, vallás- és történet-tudományban mindenfelé mutatkoznak gyümölcsei. Csak természetes, hogy a bölcsészetben és aesthetikában való tevékenység is jórészt a „Kritikák“ által van meghatározva. Nem mintha a philosophia az eredményekhez kötött maradt, vagy az aesthetikusok minden önállóság nélkül a Kant-féle elmélet hirdetői lettek volna. Ellenkezőleg a bölcséletben az új alapon sietős, ifjui tevékenység indul meg s rövid idő alatt új rendszerek s világnézletek emelkednek merészen egymás fölé. Az írók s költők pedig tovább vizsgálódtak, fejlesztették a tant, pótolták hiányait és szembetűnő gyengéit a művészetekről szóló részekben, a hol érezhető volt, hogy a mesterre mindez idegen ország, melyben közvetlen tapasztalatai nincsenek,

néha fontos kérdésekben, így a pusztá formával szemben a kifejezés erősebb kiemelésében, a szép által keltett „hideg“ tetszés elvetésében, az aesthetikai érzés ösztönszerű természetének hangsúlyozásában s objectiv feltételeinek keresésében el is tértek tőle. Olyan is akadt, a ki vele teljesen ellentétben érezte magát s a túlhaladott állásponton maradva régi fegyvertárakból vett rozsdás fegyverekkel küzdött ellene. Párhuzamos jelensége ez „A tiszta ész bírálata“ ellen megindult küzdelemnek, mely azonban inkább csak arra volt jó, hogy az új rendszer iránt a figyelmet felköltse s az eszmecsere folytán ennek megértését előmozdítsa. Ezek az elmélkedők egyszersmint „Az ítélő-erő bírálatának“ nehézkes formáját, pedans rendszerességét is elvetették s tartalmát könnyebben megérthetővé és élvezhetővé tették. Ennyiben ők is népszerűsítették.

Herder János Gottfried, a kit itt első helyen ismer tetünk, a XVIII. század irodalmi nagy vezéralakjainak egyike. Mohrungeben, Poroszországban 1744-ben született. Szülővárosa iskoláiból Königsbergbe a Collegium Fridericianumba került, majd ugyanitt az egyetemre iratkozott be s Kantot is hallgatta. Rigában töltött tanári és predikatori évek után útra kelt s Párisban Diderot-val, Hamburgban Lessinggel, Strassburgban a fiatal Goethével ismerkedett meg. Később — közben Bückeburgban lelkészkedett — épen Goethének lelkes közbenjárására a weimari superintendensi állásra kapott meghívást. Itt töltötte aztán, utazásait (a többi közt egy hosszabb olaszországi utat) leszámítva, életét hivatalos teendőivel s irodalmi munkáival foglalatoskodva 1803-ban bekövetkezett haláláig.

Herder mozgalmas korszakba született bele, az új

irodalmi eszméket magába szította, elméletileg hirdette, gyakorlatilag megvalósította. Így a Sturm und Drang korának legbefolyásosabb szellemei közt az első sorban állott, míg később a megérés, megtisztulás után az igazi humanismus zászlóvivője. Maga nem teremő lángelme, nem rendszerező fő, de finoman, frissen érző költői lélek, kit intuitiója biztosan vezet egy zavaros idő áramlatai közt s a ki ezzel az adományával a legnagyobb mértékben ösztönző, serkentő volt kortársaira. A népdalköltés, a Biblia, Homeros, Ossian, Shakespeare, Sophokles megértése, méltánylása, általában a költészetről való tisztúlt, mély felfogás, a nyelv származására vonatkozó fejtegetések, az isteneszme s vallás eredetéről való vizsgálódásai, a történelem bölcsészeti felfogása, mind termékeny gondolatok, melyeknek hatását mutatja az irodalom s a tudományok története. A philosophia terén nagyobb tevékenységet nem fejtett ki. Azt szokta mondani, hogy abstractiókra, általános kifejezésekre, melyek hangoztatása közben rendszeren semmit sem gondolunk, nincs szükség s a valóságnak, a concretnak megfigyelése, a tapasztalás a fő. Így a lélektanban a physiologia, az életrajzok, orvosok észrevételei s a költők jóslatai, adnak felvilágosítást. Homeros, Sophokles, Dante, Shakespeare, Klopstock többet tettek a lélek- és emberismeret szempontjából, mint az Aristotelesek és Leibniz-ek.

Írónk szerette a természetet. A bückeburgi, mint a weimari élet kellemetlenségeit sokszor enyészttette el a hegy, völgy, erdő beszédes némasága. Rousseauval, kinek nagy hatása volt egész lelki fejlődésére, e tekintetben rokon lélek. De a természet rejtélyei is korán érdekelték s itt vezéréül fogadta el Spinoza

pantheistikus világnézletét. Königsbergben a genialis, de fegyelmetlen, rhapsodikus gondolkozásu és mystikus Hamann János György († 1788) barátságát nyerte meg. Tőle titokzatos tanokat hallott a rejtve, belső erejéből szövő-fonó, teremtmő, életet adó természetéről s a költészetéről, mely az emberi nemnek anyanyelve. A művészetekre vonatkozó tanulmányai is írónkat egész életén át kísérik. Maga is költő, ért a zenéhez s érdeklődéssel viseltetik a képzőművészet iránt. Arról, hogy felőlük gondolkozni is szeret, egy sorozat mű tanuskodik. Rendszeres tant itt sem állított fel, de el szeretett mélyedni az egyes műalkotásokba, számot ad a hatásról, melyet érez, keresi az okokat, melyektől ez függ, felemelkedik az egyes művészetek közös jelleméhez, összehasonlítja a közös törzsből eredő ágakat egymással, megfigyeli sajátosságait, törvényeiket, de minduntalan leszáll az egyeshez, a concrethez, az individualishoz, méltatja az egyéni és nemzeti jellem, a faj és égalj hatását a műtermelésre s Winckelmannhoz hasonló finomsággal rajzolja a történeti fejlődés útját. Nem erőszakolja a classicismust a művészetre, hanem a mint a történelem világánál mindenütt honi milieuből látta előállani, úgy jövő fejlődését is a helyi talaj termőerejétől s a hazai ég hatásától várja. A költészet szerinte Proteus a nemzetek közt, mely szüntelen változtatja alakját. Ebben az alkalmazkodásban van ereje. Vedd el az embertől — így hangzanak szavai — a helyet, az időt, egyéniséget és lelkétől, leheletétől raboltad őt meg.

Herder aesthetikai irataiból mindenekelőtt Lessing Laokoonjának bírálata érdemel figyelmet. Ebben hosszason foglalkozik Sophokles Philoktetes-ének és Home-

ros hőseinek fájdalomkitöréseivel s Lessinggel szemben (Winckelmann nézetének megfelelően) itt is mindenütt mérsékletet, önuralmat mutat ki. Az átmeneti mozgás ábrázolását a képzőművészetekben tiltó rendelkezés ellen felhozza, hogy a természetben s életben teljesen állandót sehol sem találunk s az, a minek változása lassu, ránk nézve élettelen, lélektelen, halott. A művészet pedig életet, lelkeséget követel. Lessing megütkezött az örökké nevető La Mettrie-arczképen: Igaza van, de indokolása nem helyes. Onnan ered-e visszatetszése, hogy egy múló pillanat a művészet által örök életet nyert s nem inkább onnan, hogy ez a választott torz arcz magában is rút és visszatetsző? Ha nem így van, miért nem rójjuk meg Laokoont is, ki még mindig áll, még mindig nyög, vagy Huysum rózsáját, mely még mindig virúl?

A halott tétlenség s az izgatott kitörés legfőbb foka közt a kellő pillanat megválasztására vonatkozó követelményt Herder is elfogadja. A művész lehetőleg sok szépet nyújtson a szemnek és termékenyt a képzeletnek.

Az egyes művészetek sajátos jegyeiből kiinduló alapvető fejtegetések ellen a természetes és mesterséges jegyek különböző kifejező képességét hozza fel, a mire már Mendelssohn figyelmeztetett. A színeknek s alakoknak, mint jegyeknek, a jelzethez való viszonya természetes, a szín szint jelent, az alak alakot; a hangok azonban önkényesek, közmegállapodás alkotásai s nincs semmi közösségük a dologgal, melynek kifejezésére használtatnak. Ezért igaz, hogy a festészet térben, egymásmellettség által hat, de a költészetben az idő és egymásrakövetkezés nem ilyen lényeges. A festészetben az egymásmellettség a mű-

vészet természetéből folyik, a festői szépségnek alapja, az egymásután azonban nem a költészetnek, hanem egy természetes jegyeket használó másik művészetnek: a zenének törvénye. A festészet s a zene áll egymással szemben, nem a festészet s a költészet. Azokra vonatkozólag követelhetem, hogy a melyik az egymásmellettinek ábrázolására van utalva s az egy- másra következőt csak szemfényvesztéssel fejezheti ki, ezt a melléket soha ne tegye fődologgá, s viszont az, a melyik csakis az időegymásutánnal hat, soha se törekedjék arra, hogy tárgyakat fessen. A költészetnél azonban a jegyekben levő természetes vonatkozás keveset, vagy semmit sem jelent, a fő az értelem, a lélek, mely önkényesen létrehozott megegyezésből kifolyólag a szókban rejlik. A költészetnél nem az időbeliség a fontos, hanem az erő, melylyel e művészet önkényes jegyeivel, a szóknak értelmével lelkünkre hat. A fül csak a hanghatásoknak felfogója, az erő azonban közvetlenül a lélekre irányul. A költészet törvényeit az erőből kell levezetnünk. Ez itt épen olyan alap, mint a festészetben a tér, a zenében az idő. Épen mert önkényesek jegyei, a költő a tér s idő körére is kiterjeszkedhetik. A mennyiben a beszédnek érzéki jelleget ad s a tárgyakat sok jegy összefoglalásával, mintegy láthatóan állítja a phantasia elé, a térben dolgozik s így a festészetnek egy fajává lesz, a mennyiben a képzetek harmonikus váltakozásával energikus hatás kifejtésére törekszik, időben ábrázol s a zenéhez tartozik. A festés tehát mindaddig helyén van a költészetben is, míg a lelket csalódásba ejtheti s nemcsak részleteket tud megvilágítani, hanem az egésznek szemléletéhez is segít, e nélkül persze a költő nem

költő többé, hanem szófestő, symbolikus szómagyarázó.

A homerosi példák tanulságai sem győzik őt meg Lessing következtetéseinek helyességéről. A nagy görög költő nem azért oldja fel a leírást cselekvéssé, mert művészete az egymásutánra utalja, hanem egyszerűen a részleteknél maradt, mert az egésznek képét adni nem állott érdekében. Így az ijznak csináltatását nem azért kell végighallgatnom, hogy az elbeszélés a képet, a festményt helyettesítse, hanem hogy a fegyvernek erejét, félelmes hatalmát élénken érezzem. Juno szekerének összeállítása sem csel, vagy műfogás, hanem egyszerűen a beszéd energiájának érvényesítése. Homeros eposának minden íróban a haladás uralkodó törvény. Ez az epikus előadás lelke, lényege.

De ha mindjárt Lessingnek igaza volna is, és Homeros csakugyan csupa haladó cselekvényt festene, mondhatjuk-e, hogy a költészet általában nem festhet ennél egyebet? Hol keressük Anakreon dalocskáiban, melyek nem egyebek, mint vidámság, öröm viszhangjai, és Pindaros nagy lyrai festményeiben a cselekvényt? A költészet minden műfajának külön ideálja van s egyiket sem szabad a másikra, vagy épen az egész költészetre rákényszeríteni. Én is, mondja Herder, a cselekvényt, indulatokat, érzelmeket mindenk fölött szeretem a költészetben, én sem gyűlölök semmit annyira, mint élettelen, nyugodalmas ábrázolást, kivált, ha hosszadalmassá válik, de nem viseltetem iránta még sem olyan halálos gyűlölettel, hogy minden egyes részletesebb coexistens festést elvessek s a testeknek csak egy jelzővel engedjek részvételt a cselekvényben. Sajnos, hogy Lessing a költészet lényegét: a lélekre hatást, az energiát, figyelemre

nem méltatta. Ebben a tekintetben Harris, kinek fejtegetéseit ismerteti, szerinte túltett Lessingen.

A festészet és költészet közt tehát a különbségeknek egész sora mutatkozik. A festészet nemcsak a térből, hanem a térben is hat (látható testeket és látható módon, térbelileg ábrázol), a költészet nem tér által (színekkel, alakokkal) hat, de azért térből hathat, azaz testeket alaki oldalról tekintve adhat elő. A festészet a szemre hat, a költészet az alsó lelki erőkre, főleg a phantasiára. Az művet állít elő, mely csak ha készen áll, kezd hatni, ez energia, melynél már a munka, a lefolyás közben kell a hatást érezni. Annak eszközei a színek, alakok, melyek egyszerre állanak előttünk, ennek eszköze a szóknak szellemi ereje, mely az egymásutánban érvényesül.

Ez Herder bírálatának lényege. A továbbiakban védelmébe veszi Ariostót, ki szerinte Alcina szépségét épen nem azért részletezte, hogy a vonásokat végül egy képbe összefoglaljuk, hanem festés közben, az energia folyása alatt akart az olvasó lelkére kellemesen hatni és szemére veti Lessingnek, hogy Thersítés ábrázolásának elfogadásával következetlenségbe esett, mert hiszen itt is testről van szó, melynek együtt, egymás mellett levő részei egymásután kell, hogy ábrázoltassanak. Thersítés nem is nevetséges, mint a Laokoonban olvassuk, hanem egyszerűen gaz, undok és rút. Ha a görögök nevetnek is, midőn Achilles bünteti, ez káröröm, a gyűlölet nevetése és nem ártatlan örömek megnyilatkozása.

Herder azonban nemcsak a lyra méltatásával s a zenének a művészetek összehasonlításába való bevonásával helyesbitette s egészítette ki Lessing elméletét, hanem a festészet és szobrászat között is mélyreható

különbséget keresett és talált. Eredeti észjárásról tanuskodó érdekes észrevételeit a „Plastik“ című művecskében találjuk fel, mely egy tervezett nagyobb egésznek, az anaglyphikára (a dombormű elmélete), optikára, akustikára vonatkozó tanulmányoknak első (és egyetlen) darabja.

Az érzékek működéséről való megfigyelései, kivált a vakon született s később megoperált egyének kijelentései arról győzték meg, hogy a szem eredetileg csak lapokról, fényterületekről, színekről vesz tudomást s a testek tulajdonságairól, az áthatlanságról, keménységről, simaságról, formáról, gömbölyüségéről ép oly kevésbé nyújt fogalmat, mint a gondolkozás. Mindezekről kizárólag a tapintás világosíthat fel. Igaz, hogy mint érzékeink általában, úgy a tapintás, a legalaposabb, de lassu érzék, a látással, a gyorsal, a legvilágosabbal szoros összeköttetésbe lép s a látásképp a tapintás folytán szerzett korábbi képzetekkel egybe-
szövődik-fonódik, de azért a testiségről való felfogásunk alapja mégis csak a tapintás marad s egy ezerszemű, de kezetlen lénynek a testek egyetlen tulajdonságáról sem lehetne megfelelő fogalma. Ellenben, minél több testet fogunk fel, nem bámészkodva, álmadozva, hanem úgy, hogy hozzányúlunk, megfogjuk, annál élénkebb képzetet nyerünk róla s általában a testekről. A szem ilyen esetekben a tapintásnak csak rövidített formulája, mely felfogáskor a teljes (testi) formát körvonalozott (lapos) alakká, a szobrot rézmetszetté változtatja. Látáskor álmodunk, a tapintásban van az igazság.

Ha ez így van, a szobrászatnak a látás érzékéhez, a festészet mellé csatolásával súlyos következményekkel járó hibát követünk el. Hogy a szobrot látni

lehet, ki vonja kétségbe? De éppen olyan bizonyos, hogy azt, mi a szép forma, látással eredetileg meg nem határozhatjuk. A szobrászi forma az ábrázolt, tapintható igazság és nem szín, nem a proportio, symmetria, fény és árny játéka. A szép vonal, mely szüntelen változtatja futását és soha meg nem szakítva, soha ki nem zökkentve a test körül fonódik, mely nem ismer lapot, zugot, szegletet, nem is jelenhetik meg a lapos képen, a rézmetszeten. Hogy lehetne a látás, mely a legszebb szobrot lapossá teszi, a szobrászatnak anyja? A ki egy szobrot körüljárva nézeget, nem éppen arra törekszik-e, hogy látását tapintássá változtassa, szeme, mely a formán végighalad, nem kézzé lesz-e, a fénysugár ujjakká? A szobrászatnak külön alapja van s a festészetnek egyetlen törvénye sem érvényes rá megszorítás nélkül. A szem az egymásmellettiséget, az egy lapon léteelt fogja fel, a tapintás az egymásban, egymás mellett, egymás mögött léteelt: a testeket és formákat. A szobrász, ha festeni akar, a festő, ki kőbe akar faragni, korcsműveket teremt s hatástalan marad. Az alakok a festészetben is lényegesek ugyan, mert az az élvezet, melyet a fény és szín játéka téralakok nélkül tud kelteni, (Castel szinzongorája) üres és gyarló, de a forma a látásnál mindig csak kölcsönvétel, míg a szobrászatnál eredeti, lényeges s olyan kevésbé függ a látástól, hogy e művészetben egy vak, sőt vakon született, az ép látásut nemcsak megközelitené, hanem fölül is múltá.

Herder e helyen három művészetet állít egymás mellé: a festészetet, zenét és szobrászatot. Érzékeik a látás, hallás, tapintás, az első lapokat, a második hangokat, a harmadik testeket fog fel, mind megannyi

külön faját a szépségnek s úgy viszonylanak egymáshoz, mint a tér, idő és erő. Ebben az áttekintésben hiányzik a költészet, nyilván azért, mert mint szintén az erő alapján álló művészet, a párhuzamos egymásmellé állítás symmetriáját zavarná. Most már tehát kétféle erőről, vagy az erőnek kétféle nyilvánulásáról tudunk, melyek közül egyik a lélekre, a phantasiára hat, a másik a testek útján a tapintást illeti meg. Felvételük a felosztás áttekinthetőségét nem mozditja elő. A levezetés önkényessége abból is látszik, hogy a test és forma, (pedig főleg s első sorban térfogalmak), a térbeliség alapjáról el kellett, hogy mozdíttassanak.

A mondottakból a festészet és szobrászat eltérő szabályai könnyen levezethetők. A festmény egy tábla, melyen a műalkotás mintegy álmkép jelenik meg s melyben látszaton, az egymásmellettiségen alapszik minden, ellenben a szobrászat élő, lélekkel teljest hoz létre, mely itt legyen és maradandóságot nyerjen. Árnyékot, hajnalpirt, villámot, dörgést, patakot, lángot nem alkothat, mert ezeket a tapintó kéz nem foghatja meg, de mindez helyet foglalhat a festészetben. Miféle okosság van azoknak állításában, kérdi Herder Lessingre czélozva, kik a tájképfestészetet s természeti tárgyak ábrázolását kicsinylik, vagy épen tiltják s azt követelik, hogy a festő ne fessen, hanem antikisáló izlést követve, ecsetével szobrokat esztergályozzon? A teremtés táblája az ilyenek előtt nemtelen, mintha a menny s a föld nem volna jobb s külön, mint az a nyomorék, ki köztük ténfereg s kinek képmása szerintük a festészetnek egyetlen, méltó tárgya. — A szobrászatot továbbá sajátos feltételei arra utalják, hogy szép formákat állítson elő.

Nem várhat semmit az egymásmellettiségtől, mint a festő, nála egyik rész nem segíthet a másikon. Itt egy minden s minden csak egy. Ha ez élettelen, rossz, semmitmondó, kárba veszett minden. Békát, sziklát, szörderekaljat alkotni szóra sem érdemes. E művészet ott aratja diadalait, a hol a lélek él s egy nemes testet áthat: istenek, emberek s nemes állatok ábrázolásában. Végre a szobrászat valóság, a festészet álom, az teljesen ábrázolás, ez mesélő varázslat. A szobor itt van, jelenlevő, a fénysugár elillanó, ragyogás, szín, kép, gondolat.

Herder szerint a megtalált alapnak helyességét mutatja az is, hogy rajta állva a részletkérdéseknek egész sorára kielégítő feleletet nyerhetünk. Miért nem kedveli a szobrászat a ruhát, öltönyt alakjain? Mert ez nem tömör, teljes, gömbölyű, hanem felhőszerű, árnyék, vagy fátyol, mely burokként fedi a testet. Milyen nyomasztó volna a művészetben a kő, ércz, faruha? Hunyjuk be szemünket, tapogassuk végig kézzel s meg fogjuk érezni képtelen voltát. Sehol sem fejlődhetett a szobrászat, a hol a művésznek szép és nemes testek helyett ilyen sziklatömböket és zsákokat kellett ábrázolni. Másként van a dolog a festészetben. Itt a művész a felületet ábrázolja s ehhez tartozik a ruha is.

Miért nem szép a festett szobor? Mert a szín nem forma s a behunyt szemmél tapintó kézre föl ismerhetetlen. Máz, vagy Myron tehenén a természetes szörzet tűrhetetlen, kidagadó érzet a kézen, bütök a térden, porczogók az ujjakon mind visszatetszők, mert a megszakítás nélkül való szép forma felfogását zavarják. Az utóbbiak helyett a sötétben tapintó kéz gilisztát, daganatot, kinövést érezne. A haj sem lehet

itt erdő, hanem elrendezett, puha tömeg, a szemöldök is csak inkább jelezve van. — A festészetnél mindez másként van. Itt a művek nem vakok, hanem látnak s beszélnek.

A rút ábrázolásában is a festő szabadabban járhat el. Rút, torz alak, a szétmarczangolt Isys, a dühöngő Medea, Philoktetes beteges rángatózásaiiban, vagy a haldokló végtusájában borzasztó tárgyak a lassan tapintó kéznek. Végre a szobrászat alakjai egyformák és örök érvényűek s így megkötöttek, míg a festészet formái, mint a kornak képmásai, változnak a történelem, emberfaj s változó viszonyok szerint. A szobor a szép forma megtestesülése és Polykleitos szabálya egy emberi törvényhozónak legmaradandóbb törvénye. — Ezzel a következetlenséggel Herder is megfizette az adót a classicismusnak.

Herder szerint a szó legáltalánosabb értelmében minden képzőművészet allegorisál, mert test által ábrázolja a lelket, de szorosabb értelemben véve allegoria nincs helyén a szobrászatban. Pusztá elmésséget, fogalmak közt rejlő finom viszonyt, vagy szálló illat elvontságát a kőbe beleönteni s belőle kitapogatni nem lehet. Ehhez a kő igen súlyos s a kéz igen durva. A képző természet gyűlöli az abstract dolgokat s a képzőművészet is utána kell hogy induljon, nem abstractiókat, hanem személyeket kell alkotnia, nem elvontan szerelmet, istenséget, erényt, hanem Venust, Junót, Minervát. Gemmákon, érmeken, urnákon, siremlékeken még hagyján, de jaj annak a művészetnek, melynél a tudós elvontságok a fők s mely egy lelkes egész helyett az elmésségnek és jelentőségnek körülötte. mellette, fölötte lebegő pillangója után kapkod.

Élete vége felé, midőn Herder elégedetlensége, ingerlékenysége nőttön-nőtt s néha legjobb barátaitól is elidegenítette, esik Kant ellen való éles és sajnálatos támadása. A königsbergi bölcs egykor, a hatvanas évek elején, fiatal tanítványának szeretetét birta. Még harmincz év múlva is, midőn emlékeiből a mester képét megrajzolja, megérezzük hangján a melegséget. Pedig akkor a régi kedves viszony már alaposan megváltozott. Később ugyanis nemcsak ők, de irányaik, meggyőződéseik is elváltak. Herder végig körülbelől azon az állásponton maradt, a hova Kant maga is akkor még meg nem állapodott bölcsészeti felfogásával emelte, míg a vezér tovább haladt a criticismus magaslataira vivő meredek úton. Herder azóta Wolff rationalismusa s az angol empirismus közt egyeztetett, Spinoza pantheistikus világnézetébe mélyedt, Shaftesbury, Berkeley iránt lelkesedett, Kant hadat izent minden dogmatikus philosophiának. Herder a józan emberi értelem hagyományaihoz conservatív érzülettel ragaszkodott, Kant rombolt s a régi épület alapfalait döntögette. Herder a concret felé: a nyelv, a természet, a műalkotások, a történelem felé fordult, Kant az abstractiók magaslatait járta. Az az érzelmek, a lelkesültség embere, ez hideg okoskodó, ki az akaratelhatározásból is kipurancsolja az érzelmi indokokat. Ilyen ellentétes álláspontról Herder nem érthette meg egykori mesterét s nemcsak nem helyeselte azt az irányt, melyet ez hovatovább mind nagyobb határozottsággal követett, hanem egész törekvését hibásnak, megtévesztőnek, veszedelmesnek látta. Mindezekhez személyes sérelem is járult. Kant Herder „Ideáit“ eléggé méltányoló, de szigorú bírálatban részesítette s ez zokon esett az egykori

tanítványnak. Így történt aztán, hogy Herder Kant ellen támad s annak a látványnak lehetünk tanui, mint bírálja az „új“ Kantot jórészt a „réginek“ álláspontjáról, mint fordítja tanára ellen a fegyvereket, melyeket tőle kapott, melyeknek forgatását tőle tanulta.

Eleinte nem Kant maga, hanem a kantianusok, az új scholastikusok támadásainak célzatlálai, de nem sokára reá is kerül a sor. Herder úgy látja, hogy a divatos kritikai philosophiának napjai meg vannak számlálva. A varázsnak vége, a várakozások nem teljesültek s ideje, hogy az egész rendszer szigorú bírálatnak vetessék alá. Montesquieu szavait idézi, melyek szerint semmi sem hátráltatta annyira az ismeretek előhaladását, mit egy híres szerzőnek rossz műve s arra vállalkozik, hogy a tévedésből, melybe Kant által esett, az emberiséget kiragadja. Zavaros szóegyvelegről, megrontott nyelvről, üres dialectikáról beszél, mely értelmüktől fölment s csűrös-csavarásait a gondolkozás legfőbb eredményeiként árúlja. Ezekkel szemben vissza akarja vezetni az emberi elmét a tapasztalás és legbenső öntudat adataihoz.

Mindjárt a czímen megütözik. „Az ész kritikája.“ Nem az ész-e épen az, a mely bírál, a mely így bíró is, fél is, tanu is egy személyben? Kifogásolja az a priori ismeret, a synthetikus és analytikus ítélet körülírásait. Azt állítja, hogy a tér igenis tapasztalati fogalom, sőt legelső tapasztalatunk, képzelet a mi szervezett testünkkel, alakunkkal, korlátozott létezésünkkel vele jár. Az idő is tapasztalati fogalom, melyet az események lefolyásából, a körülöttünk, bennünk, rajtunk végbemenő változások egymásutánjaiból magunk alkotunk lassanként meg. Minden megismerés alapja és feltétele a „lét“. A hol semmi sincs, megszűnik min-

den philosophia. A „semmi“ nem fogalom (Unbegriff) s a szó maga sem volna, ha nem tagadnánk vele valamit (a Nichts, tagad egy Ichts-et). Ez a „lét“ erőként nyilatkozik meg, különben nem volna semmi s ezen erőnél fogva „itt van“ (tért, helyet foglal el) és „tartós“ (időben kiterjed). Ime az értelem fogalmainak első kategoriája: lét, térbeliség, tartósság, erő. Az utóbbi három az egymás mellettiségnek, egymásutánnak és egymásáttal- (egymásban-) valóságnak alapja, a melyek nélkül emberi ész képzelhetetlen. A térbeliség, bár több érzék felfogási körébe tartozhatik, mégis főleg a látás tárgya, az idő határozmányai viszont tulajdonképen a fülre támaszkodnak. Ott a fénysugár, itt a hang a tolmács; az a vonalnak legfinomabb meghatározása, ez egy mozzanat, folyó mozzanatok egy pontja. Ezek mellé lép az erő, mely a látást, hallást, tért és időt összefogja. A három egygyé lesz s egymásba folyik. A tér és idő közegek, melyekben az erő hat. Minden képzelés, alkotás, vágy, akarat ebből a háromból ered. Nélkülök semmi sem állhat elő. E kategoriáknak nincs a prioritásuk, a tapasztalást megelőző életük, hanem a tapasztalásban s a tapasztalással együtt származnak; mihelyt élő lét támad, tapasztalja őket.

Herder azt bizonyítgatja, hogy az ember önmagának, énjének világos képzetéhez nem legelőször, hanem majdnem utóljára jut el. Önmagát rendesen adottnak veszi, a nélkül, hogy azon, vajjon hogyan s miképen is létezik, egyáltalában elmélkednék. Öntudathoz nem is „az idő a priori formáján alapuló belső szemlélet“ útján, hanem erőnknek kívülről történő felébresztése által jutunk. A mi belső érzékünk a természetnek legkülönbözőbb nyilvánulásait egyszerűen

összefoglalja és meghökkenne, ha azt kérdeznők tőle, miben állhat mindezekről eltekintve az érzéki Ding an sich? Az érzéki dolog minden érzékitől elvontan? kérdezné. Talán álmodol? A tükör mögött keresed a képet? A mi pedig a noumenákat illeti, bennök mint nem érzéki szemléletek tárgyaiban a criticismus kísérteteket teremtett. A ki a Ding an sich-et a térben akarja kitapogatni, ép olyan értelmetlenséget tervez, mint a ki az érzéki világot a priori térből s időből formálja. Mindez nem egyéb szemfényvesztésnél.

Kant rendszerének Herder szerint az is szembe-tűnő hibája, hogy az érzékiség és értelem felvételével, melyeknek közös gyökere ismeretlen, az emberi természetet kettészakította s végtelen szétDarabolásokra adott alkalmat. A megismerés erői elkülönültek, az emberi lélek szakadékokkal lett tele, szomoru hold-térképpé változott. A természet jelenségekre és magukban való dolgokra, maga az ész is két ellentétes észre: elméletire s gyakorlatira hasadt szét. Az ember két világhoz tartozik s egyikben az érzékfölöt-tit, melyet a másikban elvetett, veszi kiinduláspontúl. A kritikai philosophiát mindent „szétzúzóznak“ (zermalmend) nevezte valaki, e helyett a mindent „szét-daraboló“ (zerspaltend, schismatica) jelző jobban illik rá. Herder, ismét Hamann hatására, már régebben kifogásolta, hogy a léleknek annyi külön erőt tulajdonítanak, holott az apperception fordúl meg minden. A megismerés és érzés is a léleknek egy energiája. Nyilatkozata szerint az anyagi és anyagtalan közt sem hiszi, hogy a természet vassorompókat emelt volna, mert ezeket a természetben sehol sem látja. Egység, mikrokosmos az ember is, teste minden testiségnek, lelke az összes szellemi erőknek kivonata

és saját analogiája alapján ítél mindenről, a mi kint a világon van. Az érző ember mindennel együtt érez, mindent magából érez ki, mindenre rányomja bélyegét. Van-e az ilyen analogiában igazság? kérdezte Herder. Emberi igazság bizonyára van s magasabbról, addig, a míg emberek vagyunk, nincs tudomásunk. Miért ne biznánk abban, a ki minket az érzéseknek s hasonlóságnak e körébe helyezett s arra, hogy a dolgok belsejébe hatolhassunk, nem adott más kulcsot, mint saját magunkat, vagy helyesebben az ő képének visszatükröződését a mi szellemünkben?

Ha ez a fordulat a subjectiv felé, ismereteinknek saját lelkünk törvényeitől függésbe hozása érintkezési pont is Kant elméletével, de a dogmatikus felfogás, melyre lépten-nyomon bukkanunk, áthidalhatlan mélységet mutat a két elmélet közt. A kritika legfontosabb kérdéseibe: a tapasztalat elemzésébe, az anyag és forma elválasztásába, az a priori feltételek keresésébe Herder egyáltalában nem ment bele, a tapasztalatot adotttnak, késznek vette s megbízható voltában nem kételkedett. Teljesen idegen állásponttól tekintett a criticismus rendszerére és bírálata nem egyéb, mint az új philosophia által hátraszorított „józan ész“ ismerettani felfogásának állandó szembehelyezése a transcendentális idealismus tételeivel. A létében megátadott régi szellem elkeseredett önvédelmi harcza ez, de részéről nagyobb a zaj, mint a siker. Figyelemre méltó azonban mégis a tapasztalat jelentőségére való utalás és az óvás az elvont speculativ és constructiv eljárás ellen, mely a német bölcsészetben már erősen mutatkozni kezdett.

Már a következő évben Herder újra a transcendentális influenza ellen támad, melynek rohamos el-

terjedését a betegségre kedvező viszonyokkal: a régi rendszerek elnyűttségével s azzal az uralkodó törekvéssel magyarázza, hogy mindent szókkal intézzünk el. Ez alkalommal „Az ítélőerő bírálata“ fejtegetéseinek tárgya. Itt is a popularis philosophusok módjára a józan ész felvilágosításait, a mindennapi tapasztalat, a közönséges nyelvhasználat tényeit állítja a meghatározásokkal szembe. Célzata mindenütt az, hogy az éles elkülönítéseket elmossa, s a gyönyör mindenféle faját egy alaptól eredtetve, eltérő nyilvánulásai-ban is közeli rokonságba hozza. Aesthetikai alapfogalma a kellemes, a Leibniz-féle gyönyörtkeltő: a mi létünket kibővíti, erősíti, szabaddá, vidámmá, harmonikussá teszi. A kellemes tulajdonképen maga a mi élénken érzett lételünk. Más transcendentalis ok felvételére, mely talán az emberiség érzékfölötti substratumában volna, szerinte semmi szükség sincs. A szép is éppen úgy kellemes, mint a jó, a hasznos s az igaz s a „Kritikára“ rossz jel, ha a fogalmaknak ezt az összetartozását nem ismerve el, a szépet nem tartja kellemesnek, a jót szépnek s a szavakkal játszva, különbséget tesz élvezet, tetszés, meg becsülés (Vergnügen, Gefallen, Schätzen) közt, mintha az, a mi élvezetet kelt, nem tetszenék, a tetsző sem volna élvezetes s abban, a mit becsülünk, nem találhatnánk élvezetet és tetszést. Ezek a fogalmak tehát, így következtet Herder, nem ellentétesek (Kant sem mon-dotta), hanem csak különbözők, s nemcsak megférnek egymással, hanem a legtöbb kellemes dologban tény-leg együtt is találhatók. Hogyan erőlködik Kant, hogy köztük ellentétet teremtsen! Először is a szép hatá-sából az érdek közreműködését törekszik kiírtani. Igaz, hogy az önérdeknek semmi köze sincs a szép-

hez (Kant is csak ezt akarta kijelenteni), de azért szép nincs érdek nélkül. A mi iránt nem érdeklődünk, hogyan lehetne az ránk nézve kellemes? Kant az ingert és megilletőt (Reiz und Rührung) kizárja a tiszta izlésítéletből, pedig az érdekesnek legfinomabb s legtisztább eleme éppen a báj (Reiz), mely a ható szépségnek lényege, punctum saliens. Kant hangsúlyozza, hogy az aesthetikai ítélet nem alapszik fogalmakon. Ez tévedés. Nincs az az ábrándozó, a ki minden fogalom nélkül valónak tartaná nemcsak ítéleteit, de érzeteit is. (Kant fogalma más.) Minden gyermek tudja, miért mondja tarka, sima kavicsait szépeknek. Fogalmak és egy cél képzelete nélkül nincs szép, nincs szépség. Formai czélszerűség czélok elképzelése nélkül, képtelen játék a gondolatokkal. A szépben a szellem jelenlétét érezzük. A forma szellem nélkül halott, értéktelen cserép. A szellem teremtette a formát s ez tölti be. A szép mindig kifejező. Testeken minden vonal már a tapintásban is a test lényegének, létének realis kifejezése. A hang is az. Valami belső szólal meg benne s valami belsőt hoz vele mozgásba. A virág szépsége jóllétének teljes megjelenése. A szépség természetes nyelv, melyet mindenki ért. Az ember arcvonásaiban, mozgásában, tetteiben csak úgy megnyilatkozik testi-lelki mivolta a megfigyelő előtt, mint más természeti tárgynál, fánál, gyümölcsnél, növénynél, állatnál a testi. Az emberi szépség az összes vonásaiban jelentős emberi alak. A szépség szabatos meghatározása ennél fogva csak az, hogy valami tökéletességnek érzéki kifejezése, valami az érzületben, alakban, testben előtűnő illő és nemes (Schön = das Hervorscheinende). Az a philosophia, mely ezeket tagadja, ellentétben áll a

köztapasztalattal. Azt is mindenki tudja, hogy kivált félig művelt, vagy tévútra vezetett népeknél semmi sem olyan ritka, mint a szépnek tiszta érzése s mindezzel szemben a kritikai iskola szépségről beszél, melynek általában szükségszerűen tetszeni kell.

A szépnek és fenségesnek egymástól való elszakításával sem Kantnál, sem Burkenél megbékélni nem tud. Szerinte ezek az aesthetikai érzések nem ellentétesek, hanem különböző ágak ugyanegy fán, melynek csúcsa az igazi fenséges: a tisztának, jónak, szépnek összege, a legfenségesebb szép. Kant felfogásával szemben többi közt kiemeli, hogy a természethez tartozunk s rajta kívül s fölötte nem ismerünk semmi fenségest, úgy Kant, mint Burke tanától lényegesen eltér abban is, hogy hatásában a fölemelőt, mellünknek kitágulását, a fölfelé tekintést és törekvést, létünknek fokozását tekinti egyetlen mozzanatnak. Szerinte fogalmi zavar jele, ha a fenségest éjjelben és ködben, barlangokban és mélységekben, a borzasztóban, félelmetesben, vagy éppen a formátlanban keresünk.

Éppen ilyen kevéssé elégíti ki Herdert Kantnak művészetelmélete s helyette Harris pontosabb fejtegetéseire utal. Kifogásolja a természet és művészet szembehelyezését a mű (Werk, opus) és hatás (Wirkung, effectus) alapján. A természet hat is, műveket is teremt, a művészetek egy részének eredménye pedig nem mű, hanem energia. Kant a művészeteknél szabadságot, észbeli alapot keres, de ki állithatja, hogy a természet műveinek nem szolgál szintén ész alapul? Kivált élénken polemisál a művészetek és mesterségek elválasztására a „Kritikában“ talált szempontok, egyik oldalról a játéknak, másiktól a bérnek, haszon-

nak kiemelése ellen. Szerinte a szükségnek a szabad művészetek megteremtésében is kiváló része volt, a komolyság pedig minden művészet lényeges feltétele. Minden mű fáradságot követel, szükség és cél, tehát haszon nélkül nincs szépművészet sem. Milyen alatt állana a szónok s a költő, a ki az enyelgő játékot életfeladatává tenné s milyen rosszúl összetákolt volna az emberi természet, ha ilyen játékra szorúlna! Mihelyt játszik a genius s azért játszik, hogy mulattasson, nem teremttö többé, hanem játékos. A költészetben az érzelmekkel játszani nem szabad. Kivált a dráma kérlelhetlenül a benső igazságot követeli. Itt nem szabad a mi képzeletünk ideáival, vagy érzelmeinkkel játszani. Még a tréfának is komolyságra van szüksége.

Herder Kantot itt sem értette meg. A „játék“ elnevezésből a művészet komolyságának, igazságának, méltóságának tagadását olvasta ki s kötelességének tartotta a léhaság, hazugság, haszontalanság vádjá ellen tiltakozni, holott ilyesmiről Kantnál, kinél a játék az érzetek, vagy képzetek gyönyörködtető váltakozását s az egyenes hasznossági tekintetek alól fölmentett céltalan foglalkoztatást jelenti, egyáltalában nincs is szó. Herder kifogásai annál kevésbbé nyomósak, mert ő maga is tudja, hogy a játék szónak más jelentése is van, melyben a valamivel való könnyü (játszva) bánás fogalma szerepel s így a birkózó, vivó, színész és zenész is játszik s azt is elismeri, hogy ilyen értelemben a költőről is mondhatjuk, hogy játszik, mert gondolatainkat, indulatainkat felébresztheti, fentarthatja, változtathatja, elenyésztetheti. A játék idevonásában rejlő mély jelentőséget, melyet Schiller, épen Kantot követve kiaknázott, Herder nem vette észre.

Az egyes művészetekről mondtak közül Herder felfogásának megismertetésére csak zene-elméletének alapvonásait idézzük. Herder ezt a művészetet is végső elemeiig kifejezőnek mutatja be. A ruganyos testek ütés, vagy súrolás alkalmával belső szenvedésüket, ellenállásukat, megzavart s újból megnyúgató erőiket tudomásunkra hozzák. Íme ez lényegében minden zene. Az ember együttérez minden lénnyel, melynek hangja hozzáhatol. A szél sir, a szellő sohajt nekünk, a levegő, az erdő tele van hanggal, énekkel, hiszen az állat örömét, fájdalmát, gondját, veszedelmét hangok és testmozgás által fejezi ki s minden figyelmes ember észreveszi s megérti ezt a természetes beszédet. Mimagunk mindenestől elastikus lények vagyunk, fülünk valóságos viszhangzó kamara a legfinomabb fajtából s mindenféle természetű zaj lelkünkben megfelelő mozgást kelt. A zene bennünk játszik s hangszere a mi saját legbenső természetünk. Saját állapotainkkal való ilyen közvetlen összeköttetése folytán a zene az érzelmeknek általánosan érthető s a szókkal való kifejezésnél is tökéletesebb nyelve. Herder gúnyosan szól a belekre és rekeszizmokra gyakorolt hatásról, melyet Kant a játéknak s ebben a zenének tulajdonított s bizonytalan tapogatózásairól, hogy vajjon csak kellemes érzelmeknek, vagy az érzelmek szép játékának tekintessék-e.

HIRT.

SZÉP AZ ÉRZÉKILEG FELFOGOTT TÖKÉLETES. — AZ INDIVIDUALIS JEGYEK PONTOSSÁGA — JELLEMZETESSÉG MINDEN MŰVESZET LELKE. — A LAOKOON-SZOBOR TANUSÁGTÉTELE. — ENYHÍTENI A KIFEJEZÉST ANNYI, MINT ÉRHETETLENNÉ TENNI.

Azt a Herder-féle gondolatot, hogy a szépben jelentős tartalom van s benne nem a pusztaság, vagy nem pusztán az arányos forma, hanem ez a kapcsolat és vonatkozás tetszik, Hirt Alajosnál (1759—1836) találjuk kifejtve s a művészet-elmélet alapjául véve. Ez a tudós műtörténész és régész, a berlini akadémia tagja s az ottani fiatal egyetemnek tanára, az építészetről és általában a képzőművészetekről több művet írt, többször beutazta Olaszországot s ott, ahol Winckelmann mindenütt szép formákat látott, melyeknél a kifejezés alárendelt jelentőségű volt, épen ezt a kifejezést találta jellegzetesnek s a szép főjegyének s megismertetőjének.

A szépet (Schön, vom Scheinen) Hirt eredeti értelmében tisztán a fény és szín körére szorítja, (itt is teljes az ellentét Winckelmann és Lessing felfogásával) és az alakokat már csak annyiban tartja szépeknek, a mennyiben a szem másodszorban ezeknek s általában a testi tulajdonságoknak is bírója. A hatás hasonlósága alapján még a hangot szépnek mondjuk, a többi érzékre kellemes, már nem szép, hanem jó. Szép pedig a tökéletes, ha a szem, fül, vagy a képzelet felfogási körébe esik (a Herder-féle érzékek

közül a tapintás tehát hiányzik) és tökéletes az, a mi czélszerű. Az, hogy a czélszerűséget sokszor egyáltalában nem láthatjuk be, nem döntő súlyu ellenérv, mert az észt egyszerűen az érzéssel helyettesítjük mindenütt, a hol elégtelennek érezvén magát, az ítélettől tartózkodik. A lényt alkotó individualis jegyek fontosságát épen a czélszerűség felismerése szempontjából írónk nem győzi eléggé hangoztatni. Minél több ilyen jegyet ismerünk, annál biztosabban ítélhetünk. A művészet általában a jellemzetesnek visszaadására törekszik. Nem szorítkozik a szép természeti tárgyakra, hanem a természetnek minden jelenségét, alakját tárgyul választhatja s a kidolgozás által széppé teheti. Ez alatt azonban nem idealisálást, hanem a természeti egyes tárgy lehetőleg hű visszaadását kell értenünk. A dráma és epos szép, ha a jellemeket valóságos mivoltukban vissza tudja adni (Shakespeare, Homeros), s minél egyénibbek jellemei, annál szebb. A mű csak az individualitás megfigyelése által lehet a természetnek lenyomata. A jellemzetességnek mindenütt ki kell tűnnie. Ennek elérése a művészet végcélja, ez a szépnek lényege, a művész képességeinek fokmérője, s a szemlélő számára a tetszésnek forrása. Az összhang a zenében a fülre kellemes lehet, de határozott jellem nélkül a lélekre ép oly kis mértékben hat, mint a legművészbibb színharmonia, ha nem határozott testeken jelentkezik. A táncz csak mint kifejező mozgás vonzó, ha mimika nélkül, egyszerűen a lábaknak rhythmikus mozgatásában áll, értéke jóval csekélyebb. A színésznek lehetőleg csalódást keltően kell ábrázolnia a jellemeket. A festészet és szobrászat is hű utánzásban tűnik ki s végre a jellemzetesség mint alapelv, az építészetre is teljes alkalmazást talál.

Ennek a felfogásnak, Hirt szerint, csak Winckelmannék mondanak ellent, de maga a görög művészet nem. A belvederi Apollon szobra kétségtelenül a legszebb mű, a melyet ember valaha alkotott, de hol van a szépség és nyugalom Laokoonnál? Nem azt látja-e a műremeknek figyelmes szemlélője, hogy a megalkotók sem a „csendes nagyság“-ra, sem a kifejezést enyhítő szépségre nem tekintettek, hanem épen a kifejezés legfelső fokát választották ki. Az egész akton tetőtől talpig erőlködés, a természeti képességek legteljesebb felháborodottsága tükrözik. A szakáll és hajzat égnek mered, a szemgolyók mélyen visszahúzódnak, a homlokon iszonyu redők ülnek, az orrizmok s halántékok rángatóznak. Óriási feszültség, dühös rángás mutatkozik az egész testen. Az apa nem kiált, mert már többé nem tud kiáltani, nem is sohajt, szorongó fájdalom fogja körül ajkait. A vér, mely felkavarodva a külső testrészek felé tolúl s az edényeket felduzzasztja, elakad s a légzést megakadályozza, az agyvelőre fojtó nyomás nehezül. Az alak utolsó erőlködésében van, az alsó test a lehetőségig behúzódik, a mell görcsösen emelkedik. Az izmok nemcsak előlépnek, hanem legnagyobb foku feszültségükben szögletes csomókat alkotnak. A háton, láb-szárazokon, a karon mindenütt hasonló feszültség ül. Lehet-e a physikai erőlködés és testi szenvedés hatalmát erősebben képzelni? Látott-e valaki erőszakosabb rángásokat az emberi test egész izomjátékán? Melyik testrész van nyugalomban? Lehetséges-e az összes arczvonásokon még dühösebb eltorzulás? Lessing, így magyarázza Hirt az ellentétes vélemény keletkezését, e szobrot sohasem látta, Winckelmannnt pedig tüzes képzelete ragadta el.

A görög művészet általános elve nem a szépség és a csendes nagyság, hanem a kifejezés tökéletessége s a jellemzetesség. Az egyes isteneknek, az embereknek, faj, nem, kor, foglalkozás szerint, külön jellemök volt s például az öreget jellemezve, a görög aggodalom nélkül felhasználta a száraz csontos alakot, a behajló térdeket, előreahajló fejet, ránczos bőrt, kidúdorodó vérereket, petyhüdt emléket. A mozgás és kifejezés is az adott körülményeknek megfelelő volt mindig, minden korlátozás és enyhítés nélkül. Minderre Laokoonon kívül sok a példa. Igaz, hogy ha az antik művészet csodálatos a heves, indulatos jelenetek visszaadásában, de a nyugalom ábrázolásában még csodálatraméltóbb. Ezt Winckelmann olyan mélyen érezte, hogy általános érvényességü követelménynyé akarta tenni, nem gondolva meg, hogy ez az elv csak egyes esetekre érvényes és mint alárendelt törvény maga is egy általánosabból: épen a jellemzetesség törvényéből folyik. Lessingnek pedig, a mikor az igazságot és kifejezést nem tekinti a képzőművészetek szigoruan követendő törvényének, az egész ókor ellentmond.

Enyhíteni a kifejezést különben is annyit tenne, mint a jelenet megértését megnehezíteni. Pedig a művészet természetes nyelv, melynek érthetőnek kell lennie s azt az egy mozzanatot, melyet megörökíthet, úgy kell megválasztania, hogy a történet s ennek következményei világosan beszéljenek. Ha Laokoonnál a kifejezés mérséklése folytán az a gondolat támadhatna bennünk, hogy talán mégis megszabadulhatnak a szerencsétlenek a fenyegető veszélyből, a mű nem ábrázolná hiven a történetet és tökéletlen lenne. Erről azonban nem lehet szó. A szobor nem hagy a jövő felől legkevésbé kétségben. Látjuk,

hogy a következő pillanatban a főalak összeesik, a kisebbik fiú halálra válik s a nagyobbik halálos sebet kap.

Ime a Laokoonhoz fűződő eszmecsere új, meg új ágakat hajt. Hirt sem utolsó a szoborcsoport magyarázói közt, Goethe is a Winckelmann-féle nézet felé hajolva, hozzászólott a tárgyhoz. De a következő században is gyakran visszatértek rá, hiszen értelmezéséhez a művészi ábrázolás egy fontos elvi kérdésének eldöntését kapcsolták. Mindenesetre jellemző, hogy egyesek izlésük, pártállásuk szerint különböző, sőt teljesen elentétes jellemet olvashattak ki belőle. Ez nem történhetett másként, mint hogy mind a két felfogásnak alapja van s az erős jellemzés csak oly tisztán felismerhető benne, mint a törekvés a szépség felé. Az eltérő felfogás tehát attól függ, hogy ki mit lát meg benne, mire helyezi a fősúlyt. Ép így vagyunk a görög művészet általános jellemével. Találunk időket, melyeknek alkotásaira Hirt jellemzése alkalmazható, míg a javakorbeli idealistikus ábrázolási módnál Winckelmann „csendes nagyság“-a jellegzetes.

Hirt tana tiltakozás volt a forma-szépség egyoldalú tiszteletében elfogódott classikus irányokkal szemben és csak az csodálatos, hogy épen nála, a régi görög s olasz művészet alapos ismerőjénél bukkanunk rá. Maga az elv, hogy élet, kifejezés, egyéniség való a művészetbe, ha mindjárt néha a tiszta vonalak és symmetria rovására is, helyes, csak a kizárólagosság, melylyel a jellemzetességet kiemeli, túlzás, de ezt menti, hogy fennálló hagyományok megdöntéséről volt szó s az ellenmondás vágya irónkat saját álláspontjának merev körülírására kényszerítette.

GOETHE.

IDEGENKEDÉSE AZ ELMÉLETTŐL. — A TERMÉSZETI SZÉPSÉG. — JEL-
LEMZETESSÉG, VAGY SZÉPSÉG? — A MŰVÉSZ NEM UTÁNOZ, HANEM
TEREMT. — EGYOLDALÚSÁGOK A MŰVÉSZI ALKOTÁSBAN. — KÜLÖNB-
SÉG TERMÉSZET ÉS MŰVÉSZET KÖZT. — A MODORRÓL ÉS STILUSRÓL.

Goethe János Farkas (1749—1832) egy hosszú kiváltságos művészélet óriási tapasztalatai körén tekinthetett át. Ime gyermekkorában még Hagedorn, Gellert, Haller költeményeiért s a „Messias“-ért lelkesedett s agg korában, mint egy óriási tölgy, melyet erdővágáskor határjelnek ott hagytak, már a romantikus iskola fiatal nemzedékét látta maga körül, az övétől különböző költői ideálokkal. Mennyit alkotott, mennyit látott ez alatt! S a képzőművészetekben, melyek iránt szintén közvetlenül érdeklődött (maga is értett a rajzoláshoz, Lipcsében Oeser, Winckelmann tanítója vezette be a művészet technikájába s később a weimari időkben is minduntalan előveszi a rajz-ónt) Trautmann, Schütz, Seekatz képei óta, miket a frankfurti szülői ház falán érdeklődéssel nézegetett s a strassburgi Münster óta, melynek mély hatását lelkére elmondotta nekünk, szerencsés helyzete, utazásai következtében az emberi teremtmény lángelme mennyi kiváló alkotását a régi s újabb korból csodálhatta és tanulmányozhatta!

Ezt a munkásságot és szemlélést, teremtményt és elfogadást Goethénél állandó reflexio kíséri. Birálatok, fejtegetések, ismertetések, aphorismák és töredék-

kes jegyzetek nagy számmal fordulnak elő irataiban. Önéletrajzában is találunk, kivált történeti kitéréseket a művészetekre, az „Olasz út“ s a hozzá kapcsolt kiegészítések s töredékek tele vannak érdekes észrevételekkel. Winckelmann jelentőségével is behatóan foglalkozott, művészeti tárgyú folyóiratot tervezett, regényt írt a művészéletből, művészek életrajzait írta, fordította s levelezése (kivált a Schillerrel folytatott) intim bepillantást enged a költői lélek műhelyébe s úgy ez, mint Eckermannal folytatott beszélgetései rendkívül becses pszichologiai, kritikai s irodalomtörténeti anyagot tartalmaznak. És mégis, ennyi adat közt a szép bölcsészetre aránylag kevés a nyereség. Aesthetikai rendszerről Goethenél, ki teljesen a concret műtermelés körében él, szó sem lehet, de megjegyzései is ritkán tömörülnek össze nagyobb egészekbe, értekezésekké, levezetésekké. A teremtmény művész önfigyeléseivel szemben az elmélkedő tudós fejtegetéseit általában nem tartja értékeseknek. Legelső bírálatában Sulzernek szemére vetette, hogy műve egy olyan embernek tudósításaiból áll, a ki a művészet országában utazott, de nem itt született, nevelkedett és sohasem szenvedett és élvezett benne. A kinek pedig itt nincsenek tapasztalatai, teszi hozzá, jobban cselekszik, ha békét hagy a dolognak. Minden elmélet az igazi élvezet rovására tör s nálánál kártékonyabb „semmit“ még nem találtak ki. A speculatio eredményeinek közvetlenül a művészt kellene érdekelni, hogy a bámészkodó közönség tudja-e, vagy nem, hogy miért bámészkodik, kit érdekel az? Aztán az elméletíró urak rendesen magasan a transcendentalis erényszépség legfelső egében tartózkodnak s nem törődnek csekélységekkel, melyektől pedig min-

den függ. Isten tartsa meg érzékeinket, kiált fel Goethe, s őrizzen meg az érzékiség elméletétől.

Ehhez a felfogáshoz, a mint az Eckermannal folytatott beszélgetéseiből kitűnik, hatvan év múlva is hű maradt. Midőn barátja a költő lényegét meghatározni akaró aesthetikusok hiú erőlködéseiről beszél, Goethe közbeveti: Mi van itt sok definiálni való! Az állapotok eleven érzése s a tehetség ennek kifejezésére teszi a költőt. Másutt azt mondja: Nevetnem kell az aesthetikusokon, kik azzal gyötrik magukat, hogy „a szép“-et néhány elvont szóval fogalom alá hozzák. A szép ősjelenség, mely maga ugyan sohasem jelenik meg, de melynek fénye a teremtető szellem ezer különböző nyilvánulásain láthatóvá válik s ép olyan különféle és változatos, mint a természet maga. Azt is helyesli, midőn Eckermann az aesthetikai elmélet folytán támadó tudatosságnak bénító káros hatását a művészi gyakorlatra fejtegeti.

Goethe a nagyban meginduló philosophiai speculatio iránt sem lelkesedik különösebben. Nyilatkozata, melyben az élelmes angölokra utal, kik a bölcsészeti problémák megoldásában fáradozó németeket kinevetve, nagy gyakorlati eszközkel megnyerik az egész világot, nem áll magában. Spinozát ő is tanulmányozta, de már a Kant óta megindult elmélkedéstől távolabb áll és csak levelezésében egyes kijelentések árulják el, hogy felőlük tudomást vett. Kantnak nagy érdeméül tudta be, hogy az emberi megismerés határait megvonta s a megoldhatlan problémákat nem feszegette. Örömeire szolgált, hogy saját műve: „A növények metamorphosisa“, bár Kantot nem ismerte, egészen az ő szellemében sikerült. Az ítélőerő bírálatában a retorika elméletét jónak, a költé-

szetét türhetőnek találta, de a képzőművészetekről mondtak nem elégitették ki. Érdekes, hogy Schiller, maga Kantnak hű tanúlmányozója, beszélte le Goethet arról, hogy e philosophiába mélyebben belemerüljön. A német bölcsészet terén támadt mozgalmakat illetőleg úgy vélekedett, hogy az egyik (kivülről) a szellemhez nem tud jutni, a másik (a belülről kiinduló) a tárgyakhoz nem érkezik el, legjobb tehát, ha a philosophiai természet-állapotban (im philosophischen Naturzustande) maradunk, saját osztatlan létünkkel élünk s a philosophusokra bizzuk, hogyan lehetne azt, a mit szétválasztottak, ismét egyesíteni. Schiller hatásának tulajdonítható, ha Goethe idővel a philosophiát kijelentése szerint mind jobban megszerette, mert azt tanulta belőle, hogy magát önmagától elválassza. Ezt annyival könnyebben teheti, teszi hozzá, mert természete, mint a higanygolyócskák, ismét könnyen és gyorsan összefut.

Ismerkedjünk meg néhány főpontra, mindenek előtt a természeti és művészeti szépségre vonatkozólag, Goethe nézeteivel.

A hol nagy ritkán a természeti tárgyak szépségét fejtegetve találjuk, a faji jellem zavartalan megvalósulása szolgál a magyarázat alapjául. A természetnek ugyan tervei, szándékai mindig jók, de mert a feltételek nem mindig kedvezők, nem minden természeti tárgy szép. Milyen kevés tölgy jut például természeti feltételeinek megfelelő körülmények közé. A sűrűségben álló fa fölfelé tör s nem lesz terebélyes, a nedves talajon álló erősen fog fejlődni, de az akadályozó, késleltető behatások teljes hiányában bütykös, ágas-bogas, akaratos jelleme nem fejlődhetik ki s gyöngye, hársszerű alakot kap, a sziklás hegyoldalon

nagyon ágas-bogassá válik, de növése korán megakad. Csak a fővényes talajon diszlik egész pompájában, de itt is csak akkor, ha szabadon áll a fény, nap, eső és szél hatásának kitéve. Az elemekkel való százados harcz teszi erőssé s hatalmassá. Ilyenkor szép a fa. Úgy látszik tehát, így következtet Goethe, egy teremtmény akkor szép, ha természetes fejlődésének olyan fokára érkezett, a melyen sajátos jelleme teljesen kibontakozott s részeinek (tagjainak) alkata a teremtmény természeti rendeltetésének megfelelő, tehát czélszerű. A paripát nemcsak mozgásának könnyüisége, bájos volta teszi széppé, hanem alkatanak czélszerűsége, melyet a lóismerő pontosan tud megjelölni, melyről azonban nekünk csak általános fogalmunk van. (Ime a tökéletesség zavaros megismerése.) Eckermann tovább kérdezi, vajjon nem lehet-e egy targonczás ló is szép? — Miért nem? feleli Goethe. A festő egy ilyen állatnak erősen kifejezett jellemében, a csontok, izmok és idegek erős kinyomtatásban valószínűleg mindenféle szépségeknek sokkal változatosabb játékát találná, mint egy ékes paripa szelidebb, egyenletesebb jellemében. Csak a faj tiszta legyen s az ember torzító keze ne mutakozzék rajta. A paripa, ha farkát, sörényét megnyírják, a vágott fülü kutya, megnyesett fa, fűzötől eltorzított női derék nem szép.

Másutt Goethe a természeti szépség körének határolásában sokkal szigorubb s a szépség teljét a fejlődés (természetesen igen rövid tartamu) tetőfokának tartja fent. Ebből az embernél a gyermekkoron és öregségen kívül az ifjukor s férfikor jó része is kiesik. Mindkét nemnél tulajdonképen a nemi érettség első pillanata a legfőbb szépség ideje. A nemzés,

a tenyésztés a lepének életébe, az állatnak, embernek szépségébe kerül.

A művészeti szépségre nézve a nyilatkozatok gyakoribbak, de nem teljesen összesimulók. Goethe csakúgy, mint Schiller, örömmel üdvözölte Hirt értekezését, de megismerte álláspontjának egyoldaluságát. Véleménye felöle az volt, hogy bár a Laokoon jellemzésénél sokban igaza van, szem elől téveszti, hogy a művészet az ő felfogásával nincs, hanem csak az övével, Winckelmannéval, Lessingével s másokéval együtt van meghatározva s a jellemzetesség és szépség jól megfér egymással. Goethének álláspontja idők folyamán mégis tetemes ingadozást mutat, mert hol a szépség, hol a jellemzetesség került előtérbe és túlsúlyra. Eleinte a németalföldieket s a tájképfestést kedvelte és (úgy látszik, Herder hatása is hozzájárulhatott ehhez) a jellemzetesség bámulója volt. Fiatalkori iratában „A német építészetről“ a góth stílust, mely iránt elébb elfogult volt, lelkesen magasztalja. Kimutatja, hogy az északi művészetnek sajátos viszonyai közt el kell térnie a déliek oszlopos rendszereitől. Tanácsolja, hogy ne engedjük magunkat annyira elkényeztetni, hogy a jelentős erőstől és durvától iszonyodjunk. Azt sem fogadja el, hogy a szépművészetek a körülöttünk levő dolgok szépítésének vágyából keletkeztek. A művészet sokáig képző, mielőtt szép s mégis nagy és igaz, sokszor igazabb és nagyobb művészet, mint a szépművészet. Az emberben, mondja Goethe, alkotó természet lakozik, mely azonnal tevékenynyé válik, mihelyt a létezés biztosítva van s ez dolgokat keres maga körül, melyekbe lelkét lehelje. Az ilyen művészet bár a legönkényesebb formákból alakul össze, alaki arányosság

nélkül is összhangzó lesz, mert egy érzés alkotta jellemzetes egészszé. Ez az egyetlen igaz művészet. Goethe gyűlöli az új bábfestőket, kik színpadias állásokkal, hazug arczszínnel és tarka ruhákkal az aszszonyok figyelmét akarják lekötöni. Te férfias jellemű Dürer Albert, kivel ma csúfolódnak, így kiált fel, fából faragott alakjaiddal kedvesebb vagy előttem! E művész, a mint másutt halljuk, ha igazán megismerjük, igazság, fenség, sőt báj tekintetében, csak az első olasz festőkkel hasonlítható össze.

Az olasz út óta azonban irónk izlésében és meggyőződésében fordulat mutatkozik, az antik közelebb fér szívéhez s hátraszorítja a mozgalmas, jellemzetes, a rútat is felölelő északi művészetet. Most a forma tisztasága, szépsége, a nyugalom, a tipikus, a szép igazság lesz dicséretének tárgya. Azt halljuk, hogy Rómán kívül nincs művészet, csak kontárság s mielőtt ide jött, maga sem értett semmit a művészetből, hanem a műalkotásokban csak a természet általános tükröződését csodálta. Annyira megy, hogy az antikkal szemben a természet tanulmányát is háttérbe szorítja s fölöslegesnek tartja és Weimarban is évről-évre klaszikus tárgyú műlapokra iratja ki a pályázatokat. Most származhatott az aphorismák az a megjegyzése, hogy azért, mert Dürer, hasonlíthatatlan tehetsége mellett sem emelkedett fel soha a szépség arányának eszméjéhez, sőt az illő czélszerűség gondolatához sem, mi is mindig a földhöz tapadjunk?

Ez a későbbi felfogás érvényesül „A gyűjtő és övéi“ című rajzában is, melyben mesterien megfestett keretbe becses műelméleti anyag illeszkedik: beszélgetések, viták, fejtegetések a házi gazda és vendégei közt a művészetek fontos kérdéseiről. Az egyik ide-

gen, a jellemzetesség elvének vallója, a szépet csak a teljesen characteristikusban találja fel, mert jellem nélkül nincs szépség. Vele szemben azonban kiemelik, hogy még ha a jellemzetes a szépnek alapjául szolgálna, sem lehetne vele egy. A jellem csak úgy viszonylik a széphez, mint csontváz élő emberhez. — Hirt követője, állításának bizonyítására az egész ókori művészet tanuságára hivatkozik, de az előkeresett rézmetszetek mindenütt azt mutatják, hogy a jellem csak a legáltalánosabb vonásokban tűnik elő. Még a Niobe-csoportnál sem mutatkozik a halál vad ijedtsége, hanem mérséklet, egyszerűség, méltóság, mert e művészet legfőbb célja a szépség.

A jellemzetesség emberének, a ki a műremekekre való hivatkozással kudarczot vallott, az elméleti vita terén is vesztesnek kell maradnia. Imént azzal végezte, hogy okos ember a szépséget és eszményt üres szóknál, álmoképeknél egyébnek nem tekintheti. Erre sorompóba lép egy másik vendég, a fiatal philosoph, kinek szellemi arczatához Schiller vonásai szolgáltak mintául s érvei is rávallanak. Ez a régi tragoediára hivatkozik, mely elviselhetetlen tárgyakat egészen a szobrászok módjára szép, bájos feldolgozással tett elviselhetővé. Midőn pedig az ellenfél a költészet analogiáját nem hajlandó elfogadni, rámutat a közös pontra, melyre a legkülönbözőbb művészetek hatásai irányulnak s melyből valamennyinek törvényei erednek, az emberi kedélyre. Ez a főítélőszék, a mely elé minden művészet tartozik. Mig ugyanis a természetet az embertől függetlennek is gondolhatjuk, a művészet szükségképen rá vonatkozik, mert az ember alkotta és magának alkotta. A ki a művészi alkotásokban csak a jellemzetest keresi, egyoldaluan az

értelmet állítja oda birónak. Pedig az ember nemcsak gondolkozó, hanem érző lény is egyszersmint és különböző, bensőleg összekötött erőknél egysége. Ehhez az egészhez kell a műnek szólni. Az egyén utánzása — mondja a philosophus, ellenfelének folytonos ellenvetései közt — korlátozott, szűkkörű feladat, a típusoké is csak értelmünket elégíti ki, de nem kedélyünket. A műtől többet várunk: a bennünk rejlő magasabbat kell felébresztenie. Mi tiszteletet akarunk érezni s magunkat is tiszteletreméltóknak akarjuk érezni. Lelkünk nagyszerű helyzetben van, ha tisztelünk, imádunk, ha egy tárgyat fölemelünk s vele együtt emelkedünk, de ebben az állapotban hosszasan nem lehetünk. A nemfogalom hidegen hagyott, az ideális magunkon felül emelt, most azonban magunkba akarnánk visszatérni, hogy korábbi hajlamunkat az egyénihez újból élvezzük, a nélkül, hogy a korlátoltságba visszaesnénk s a jelentőst, a lelket fölemelőt sem akarjuk elhalasztani. Ebben segélyünkre van a szép, mely a tudományosnak életet s melegeztet s a jelentőst, magasat enyhítve s égi bájjal elöntve, ismét hozzánk közelebb hozza. A szép műalkotás az egész kört végigfutotta s most ismét az individuumnak egy fajtája lett, melyet hajlammal foghatunk át és sajátunkká tehetünk.

A philosophus befejezte mondanivalóját s az ellenfél gúnyos megjegyzésére, hogy a bölcsész urak mintegy paizs gyanánt szolgáló furesza szók mögött szoktak harcolni, azt erősíti, hogy csupa tapasztalati dolgot hozott fel. — Hogy mondhatja ön tapasztalásnak azt, a miből mások egy kukkot sem értenek? — veti ellen a támadó. — Minden tapasztaláshoz, — hangzik a válasz, — productív szerv szükséges.

Nincs tapasztalás, melyet nem állítunk elő, nem teremünk. Kivált a művészre áll ez. — Valóban, — így szól a gúnyos viszonzó — minő tömeges munkára számíthatna az az arczképfestő, a ki valamennyi rendelőjét producálni tudná, a nélkül, hogy hosszadalmas „ülés“-ekkel terhőkre legyen! Mikor aztán a philosophus meggyőződését fentartva, kinyilvánítja, hogy az az arczkép semmit sem ér, melyet a festő nem teremt a szó legsajátabb értelmében, teljesen kihozza sodrából ellenfelét, ki elrohan. Erre a philosophus, most már ellenvetésektől nem háborgatva, kifejti elméletét a szüntelenül működő, ható, alkotó teremtő-erőről, mely a költő, a lángész, a cselekvő és érző ember minden megnyilatkozásának forrása.

Az ismertetett művecskének még egy részlete, a műalkotásnál nyilvánuló egyoldalúságokról, megérdemli, hogy tudomást vegyünk róla. Itt felvonulnak az utánzók, kik a valóságot másolják s az utánzottat megkettőztetik, a nélkül, hogy valamit hozzá tennének, a kik levonnak az egyes, igen korlátolt lét körébe és bár bizonyos tetszést kétségtelenül elérnek, de mert a művészi igazság, a szép látszat hiányzik belőlük, mélyebb hatásra nem számíthatnak. Velők szemben állanak a költők, phantomisták, képzelődők, kik egyoldaluan a feltalálásban, a képzelet korlátlan termékenységeiben látják feladatukat. A satirikus torzkép, ez a legművésztlenebb, legizléstlenebb eltévelyedés, ennek a hibának gyümölcse. A jellemzetesre törekvők következnek. Ezek nyers és biztos jellemábrázolásaikkal még keménységük, merevségük, szigorúságuk mellett is megörvendeztetnek, de a művészet tetőfokának messze alatta maradnak. Velők ellentétben állanak az undulisták, kik a lágyat, a

jellem és jelentőség nélkül való kedvest szeretik, a kigyóvonalat és hullámvonalat alkalmazzák, az erőtlent, álmatag, vagy betegesen ingerlékeny lelki állapotot fejezik ki. Külön helyet foglalnak el a miniaturfestők s pontozók, kik gondosan dolgoznak ki minden kis részletet s bár egyoldaluságot képviselnek, ha nem hiányzik náluk az egész iránt való érzék sem, a maguk nemében dicséretet is érdemelnek. Ellenben a vázolók csupa vázlatot alkotnak s a kidolgozásig soha el nem jutnak. Pedig a művészetnek az érzékekhez is kell szólania s hiba, ha csak a szellem beszél a szellemhez s az eszköz, melylyel ennek igazában történnie kellene, megsemmisül.

Ha ezek az egyoldaluságok egymással társúlnak, természetesen mindig tökéletesebb, mindig magasabb fajtájú lesz a mű, igazi tökéletes alkotáshoz azonban mind a hatnak összekötésére szükség van. Három közülök igen komolyan, szigoruan és aggódva jár el, a másik három igen könnyen és szabadon. Az utánzónál, a jellemzetesnél és pontozónál csupa komolyság, a phantomistánál, undulistánál, vázolónál csupa játék minden. Az igazi művészet a komolynak és játszának kapcsolatában áll s az ellentétek összetalálkozásából s kiegyenlítődéséből ered a művészi igazság, szépség és tökéletesség. Az első az utánzó és phantomista, a második a jellemzetes és undulista, a harmadik a pontozó és vázoló törekvései közt középen fekszik.

A művészi igazság kérdésére Diderot-commentárjában is nagy részletességgel kitért Goethe. A francia írónak a festészetről való értekezésében bántották a „sophistikus” érvelések, melyek a dilettantismusnak és naturalismusnak malmára hajtották a vizet. Ezek

ellenében a természet és művészet közt levő nagy különbségekre utalt. A természet élő, közömbös lényt teremt, a művész élettelen, de jelentőt, a természet valóságost, a művész látszólagost. A természet műveibe jelentőséget, érzést, gondolatokat, hatást a szemlélőnek kell belevinni, a műalkotásban mindezt már fel kell találnia. A természet tökéletes utánzása különben is lehetetlenség, a művész csak a felület ábrázolására képes s a külsőre, az eleven egészre, az életteljesre, erősre, kifejlettre, szépre van utalva, de bár a művészetnek nem lehet a természettel versenyre kelnie, megvan a maga mélysége és hatalma: a tüneményeknek legfőbb mozzanatait állandósítja, felmutatva bennök a törvényszerűt, a czélszerű proportio tökéletességét, a szépség tetőfokát, a jelentés méltóságát, a szenvedély magasságait. A művész, hálából a természet iránt, mely őt is létrehozta, egy második, de átérzett, át-gondolt, emberileg tökéletes természetet ad neki vissza. Diderot a legtökéletesebb műremeket végtelen távol-ságba helyezi a természeti tárgyak tökéletességétől, de ezt a megaláztatást a művész csak akkor érdemelné, ha alkotásait esztelenül a szervezetek mellé, vagy helyébe akarná állítani. Csakhogy ilyesmire nem gondol senki. A saját szobra iránt szerelemre gyuló Pygmalion története csak méltatlan mese. A már-ványláb nem kíván lépni, a márványtest nem akar élni. A művész a természetben belül külön birodalmat alkot magának s nem szándékszik belefolyni, bele-olvadni a természetbe. De e határok közt viszont igaz, hogy a szobrot maga a természet alkotta, mert a művészt ő tanította, az alak jellemének fogalmát, melyből a proportiók és formák származtak, ő adta neki.

A tökéletes műremek, így halljuk másutt, az em-

beri szellemnek s így a természetnek is műve, de az emberi alkotás, a mennyiben a szétszórt dolgokat egybe foglalja s a legközönségesebbeket is jelentőségükben és méltóságukban veszi fel, a természetnek fölébe kerül. A művészet egy kis külön világ, melyben minden bizonyos törvények szerint történik s melyet saját törvényei szerint kell megítélni, saját tulajdonságai szerint érezni. A műalkotásban tulajdonképen csak az egészen miveletlen néző lát természeti tárgyat. Minden nagy művésznak célja a művészi igazság, csak a vak ösztönöket követő törekszik a természeti valóságra. Az a művészetet legfelső fokára emeli, ez a legalacsonyabbra süllyeszti alá.

Ugyane gondolatkörben mozognak megjegyzései a modorról és stílusról. Azt halljuk itt, hogy az embert a természet utánzása rendesen nem elégíti ki, hanem megunván, hogy a természet betűit a rajzolásban mindig csak mintegy utána betűzze, maga talál ki egy nyelvet, melyen azt, a mit lelkével megragadott, a saját módján kifejezze, egy tárgynak, melyet többször ismételt, sajátos jellemző formát adjon, a nélkül, hogy ismétlése közben a természetre tekintene, vagy rá csak élénkebben vissza is emlékeznék. Így egy nyelv támad, melyben a beszélőnek szelleme közvetlenül kifejezésre jut s valamint az erkölcsi tárgyakról való vélekedések minden önállóan gondolkodó embernek lelkében másként sorakoznak és alakulnak, úgy minden művész is másként fogja látni, megragadni s utánozni a világot. Ez „modor,” a szónak legmagasabb jelentésében. Ha aztán a művészet a természetet utánozva s azon fáradozás közben, hogy magának általános nyelvet teremtsen, a tárgyaknak pontos és mély tanulmányozásával végre maga oda

jutott, hogy a tárgyak tulajdonságait s a módot, a mint vannak, mind pontosabban megismeri s a különböző jellemzetes formákat egymás mellé tudja állítani s utánózni, „stilust“ nyert s a legmagasabb fokra jutott, a melyre egyáltalában eljuthat. A stilus a megismerés legmélyebb alapján, a dolgok lényegén nyugszik, a mennyire ezt látható és felfogható alakokban fel lehet ismerni. — Goethe kis értekezésével a stilusnak inkább csak egyik oldalára, a tárgyra vetett fényt s benne a lényeg határozott kiemelését látta meg, míg a másik oldal: a művésznak magának nagysága, mely a tárgyba ömlik s ezt hatalmával áthatja, kevésbé foglalkoztatta figyelmét. Más nyilatkozataiban jól tudja, hogy a költészetben s művészetben mekkora értéke van a művészi egyéniségnek. Hiszen ő monddta, hogy Sophokles és Shakespeare jellemeiben van valami e nagy költők fenkölt lelkéből.

A művész tehát, mint Goethe magát egy alkalommal kifejezte, ura és egyszersmint rabszolgája a természetnek. Rabja, mert, hogy megértsék, földi eszközökkel kell élnie, ura, mert ezeket a földi eszközöket magasabb céljainak szolgálatába rendeli. Kivált az egész, melylyel a világhoz akar szólni, sehol sincs a természetben, hanem saját szellemének, vagy ha úgy tetszik, egy termékenyítő isteni leheletnek gyümölcse. Rubens, Poussin, Claude Lorrain tájképein minden olyan természetes, mintha csak a természetből volna lemásolva, pedig ilyen szép képet a valóságban hiába keresnénk. A költő s művész kívülről is nyer művéhez s a magáéból is ad hozzá. Az utóbbi teszi eredetivé. Csakhogy miben áll tulajdonképen ez az eredetiség, melyről oly sokat beszélnek? Születésünk perczétől hatni kezd ránk a világ s a külső behatá-

sok rengeteg száma közt mit mondhatunk egyebet magunkénak, mint az energiát, erőt, akaratot? Ha megmondhatnám, így szól Goethe, mivel tartozom nagy elődeimnek és kortársaimnak, bizony nem sok maradna sajátomúl. Minden kiváló mester felhasználta a jót, melyet elődeinél talált s épen ez tette őt nagygyá. Raphael nem a földből nőtt ki, hanem az antikra s arra a legjobbra támaszkodott, a mit előtte mások létrehoztak. Mindnyájan kollektív lények vagyunk. A kik azt hirdetik, hogy mindent lángelméjüknek köszönhetnek, bolondok. Mintha ilyesmi lehetséges volna! Mintha nem tolakodnék oda a világ lépten-nyomon s nem alkotna még belőlük is valamit, saját ostobaságuk ellenére.

Goethe a művészetben a mély megrendíthetlen komolyságot, a vallásos érzület egy faját kereste. A direct célzatos moralis hatást úgy a tragoediánál, mint más költői műfajokban lényegtelennek tekintette, de a művészetnek csendes, titkos, jótékony, nevelő hatását elismerte. Egy szépen épült város lakói pl. szerinte örök melodiák közt járnak-kelnek (az építészeti elnémult zene), szellemük nem súlyedhet, tevékenységük nem alhatik el, s a polgárok reflexio és okok után való tudakozódás nélkül a legfőbb erkölcsi s vallási élvezetnek részeseivé válnak.

A többnyire csak odavetett közlések s vázlatos fejtegetések nagy számából megemlítjük még az antik és modern, a naiv és sentimentalis felfogás szembeállításának kísérleteit, mikre Schillernek idevágó tanulmányai ösztönözték, továbbá Shakespeare-ről s a Laokoon-szoborról való értekezéseit s a poetikát illetőleg az epikus és drámai műfaj éles elválasztását. A görög szobrok szemléléséből azt tanulta, hogy a műalkotás-

nak, ha azt akarjuk, hogy valóban éljen, épen átmeneti mozzanatot kell ábrázolni, melynél egy pillanattal korábban még egy rész sem lehetett, a következő pillanatban már egy rész sem lehet többé ebben a helyzetben. Így a mű millió, meg millió nézőre mindig új élettel fog bírni. A Laokoon-szobor is ilyen: egy megrögzített villám, egy hullám, mely abban a pillanatban vált kövé, mikor a part felé loccsant. A két említett költői műfaj nagy eltéréseit pedig arra vezeti vissza, hogy az egyik, a rhapsod művészete, a történetet, mint teljesen elmúltat, a másik, a színészé, mint teljesen a jelenben folyót mutatja be, az nyugodtan hallgató, képzeletével foglalkoztatott közönségre számít, ez a nézőt feszültségben tartja, szenvedélyesen magával ragadja, nem engedi gondolkozáshoz jutni s phantasiáját elhallgattatja. Az egész kis levezetés jellemző Goethének a szemlélethez fűződő, a concret viszonyok és feltételek mérlegeléséből előálló elmélkedésére.

SCHILLER.

A KÖLTÉSZET ERKÖLCSI CÉLJA. — LASSANKÉNT ELŐÁLLÓ FORDULAT E FELFOGÁSBAN. — AESTHETIKAI ÉS ERKÖLCSI MEGÍTÉLÉS. — A SZÉP OBJECTIV FOGALMA. — ARCHITECTONIKUS SZÉPSÉG ÉS BÁJ. — AZ ÉRZÉKISÉG ÉS ÉSZ, A HAJLAM ÉS KÖTELESSÉG KIVÁNATOS ÖSSZHANGJÁRÓL. — A FENSÉGESRŐL. — A PATHETIKUM. — A TRAGOEDIA. — AZ AESTHETIKAI NEVELÉS A SZABADSÁGHOZ VEZET. — ÉRZÉKI ÖSZTÖN, FORMAÖSZTÖN, JÁTÉKÖSZTÖN. — AZ AESTHETIKAI ÁLLAPOT JELLEME. — A KEDÉLY SZABADSÁGA. — AZ AESTHETIKAI LÁTSZAT ÉS JÁTÉK BIRODALMA. — A TERMÉSZET IRÁNT VALÓ ÉRDEKLŐDÉS OKA. — A RÉGI GÖRÖG KÖLTÉSZET JELLEMZÉSE. — NAIV ÉS SENTIMENTALIS. — SATIRIKUS, ELEGIKUS, IDYLLIKUS KÖLTÉSMÓD.

Míg Goethe bizonyos közömbösséggel tekintett a philosophiára s a szürke elméletre, úgy hogy Körner nála és körénél speculatio-gyűlöletről beszélhetett, addig nagy költőtársa Schiller Frigyes (1759—1805) elmélkedésre hajló lelkével kezdet óta mohón figyelte az emberi szellemnek az igazság bölcsészeti megismerésére irányuló törekvéseit s első sorban a művészetével összefüggő kérdésekről maga is sokat gondolkozott. Kivált Kant bölcsészetével való megismerkedése, melyet Körner közvetített, az új kérdéseknek és szempontoknak olyan tömegét állította lelke elé, hogy ezeknek megemésztése s feldolgozása költői munkásságát is megakasztotta. Jénában, főleg az 1792. év óta, Kant aesthetikájának tanulmányozása és kiegészítése volt legfontosabb tennivalója s elméje a kö-nigsbergi óriás szellemének érintésétől megtermékenyülve, egész sor aesthetikai művet hozott létre. A bölcsészeti elmélkedés ezen éveinek csak a Wallen-

stein megírásával ismét felébredő élénk teremtmény munkásság vetett véget. Költőnk visszatért a költészethez s hátralevő rövid pályafutása alatt azután nem gazdagította többé az elméletet.

Schiller aesthetikai iratain, ha származásuk sorrendje szerint tekintünk végig rajtuk, átmenet, fejlődés tűnik szembe. Első kísérleteit, miket mint Károly-akadémiai növendék s az életbe kilépő fiatal költő Shaftesbury, Leibniz, Lessing, Garve, Sulzer hatása alatt írt, a későbbiektől egy nagy sorompó választja el: a criticismus s az ennek szellemében kifejtett munkásság is ítéletének fokonként önállóbbá, mélyebbé válását bizonyítja. Kivált a költészet rendeltetése felől való nézeteinek átalakulása mutatja ezt.

Egykor a „Haramiák“ előszavában egyenes cél. járul vallotta, hogy a vallást, erkölcsiséget és polgári törvényeket ellenségeiken megbosszulja, „a színházról, mint moralis intézményről“ írott értekezésében pedig Thalia kezébe kardot és mérleget adott és ítélőszéke elé idézte a bűnösöket, kik talán régen porladoznak, hogy az utókor borzalmas okulására újból átéljék gyalázatos életüket. Ugyanitt a színházat az erkölcsökre való jótékony hatása mellett, (mely az érzéki, élénk ábrázolásnál fogva mélyebb és tartósabb, mint a morál-é s a törvényké) egyszersmint az értelmi felvilágosodás megbecsülhetetlen eszközének s csatornának mondja, melyen át helyesebb fogalmak, tisztább elvek szivárognak szét az emberek közé. Bölcselmi költeményében a „Művészek“-ben is elbeszéli, hogy régen, a kultúra kezdetén, az ember az ismeret országába a szépnek kapuján jutott s az értelem a magasabb fényhez a báj által szoktatta magát. A szépnek szelid képe indított az erény sze-

retetére, a büntől való irtózásra is, mielőtt Solon törvényeit megírta. Általában a szívnek, melyet a művészet szelid fékén vezet, szépen kigyózó fényösvénye magától beleolvad az erkölcsösség nappályájába, hiszen a szépség szoros összefüggésben van az igazsággal s jósággal. Mint a fehér fényben — mondja Schiller — a szivárványnak hét színe egyesül, úgy a művészet alkotásai az igazságnak egy szövetségébe, a fénynek egy folyamába olvadnak össze. A szép s nagy symboluma az igaznak és jónak, s általuk az, a mit évezredek múlva az öregedő értelem megtalált, már a gyermeki értelem előtt kinyilatkoztatásként állott.

Nemsokára (a Kant-tanulmányokkal egyidejűleg) Schiller előtt a művészet tiszta aesthetikai jelentősége mind jobban előtérbe jut. Most már kifakad „egyes újabb aesthetikusok“ (Sulzer) ellen, kik nyilván, megbecsültetésük emelésére, makacsul tagadják, hogy a művészetek tisztán élvezetkeltésre irányulnak s nem gondolják meg, hogy ezeknek éppen a képesség, melylyel közvetlenül, játszva nyújtják a gyönyört, a mit az emberi szellem többi irányai s tevékenységei csak közvetve s fáradság után tudnak megszerezni, válik előnyükre. Az a felfogás, halljuk itt, hogy a moralis jót mindenütt legfőbb célként kell szem előtt tartani, sok középszerűséget hozott létre a művészetben s az elméletnek is ártott. A művészeteket kizavarta saját területükről s idegen és természetellenes szerepet erőszakolt rájuk, holott céljuk nem lehet más, mint a szellemi erők tevékenységéből eredő s úgy az érzékiségtől, mint a moralis céltól független szabad élvezet. (Freies Vergnügen). Az érzéki elemeket Schiller Kantot követve teljesen kizárni hajlandó

a szép köréből s az erkölcsit sem mint czélt, hanem csak mint eszközt fogadja el, mert azt látja, hogy a szabad élvezet, melyet a művészet teremt, teljesen morális feltételeken nyugszik s hatásakor az embernek egész erkölcsi természete tevékenységben van. A művészetnek tehát, hogy igazi célját, a gyönyört elérhesse, az erkölcsi érzékkel a legszorosabb egyetértésben kell állania.

Az aesthetikai és morális megítélés nagy eltéréseit aztán a pathetikusról szóló értekezés világította meg, melyből kiderült, hogy aesthetikai műveknél egyáltalában nem az ész, hanem a képzeleterő szükségletét kell szem előtt tartanunk s a mi az előbbit nem is elégíti ki, ennek akár hányszor gyönyört okozhat s viszont. Peregrinus Proteus önkéntes máglyahalála erkölcsi helyeslésünket nem nyeri meg, mert motivumai nem tiszták, de aesthetikai szempontból tetszik ez az akaraterő, mely a leghatalmasabb ösztönt, az életfentartás ösztönét is legyőzi. Ez az erő az aesthetikai hatás elengedhetlen feltétele. A legmagasztosabb erénynek nyilvánulásaiból is csak azt használhatja fel a költő, a miben erő nyilvánul s ha az erőt megtalálta, az erő irányulásával már nem kell törődnie. Csak akarat és szabadság legyen, mindegy aztán, jó-e, rossz-e a jellem? A bűnös érdekelni kezd, mihelyt rossz szándékának keresztülvitelére szerencsáját s életét kell kockára tennie, az erényes pedig elveszti érdeklődésünket, mihelyt észreveszszük, hogy saját boldogsága ösztönzi jó cselekedetekre, vagy kötelességszerűen cselekszik.

Így lazultak és szakadoztak egymásután a kapcsok s szabadultak fel az ízlés művei egy rájuk nézve idegen törvényhozás nyomása alól. A szép s a mű-

vészetek jelentőségének kérdésében Schiller vizsgálódásának legmélyebbről felhozott, végleges eredményeit „az aesthetikai nevelésről“ írott levelekben fogjuk feltalálni. Mielőtt azonban ezekre térnénk, lássuk, mivel járult az aesthetikai alapfogalmaknak tisztázásához.

Schiller a tiszta subjectiv magyarázatba, melyet a Kritikában talált, sehogy sem tudott belenyúgodni s újból, meg újból meghányta-vetette az egész kérdést minden oldaláról. Az 1792. év decemberében már örömmel írja Körnernek, ki előtt terveit őszintén fel szokta tárni, hogy a szép természetéről világosság támadt benne s azt hiszi, hogy a szépnek objectiv fogalmát és így az izlésnek (Kanttól kétségbe vont) objectiv alapelvét megtalálta.

Schiller a Körner-levelekben (tervezett párbeszédes műve a „Kallias“, melyben elméletéről részletesen be akart számolni, soha el nem készült) a „Gyakorlati ész bírálatá“-nak hatása alatt és alapján áll. A szabadságot, Kant erkölctanának alapfogalmát veszi itt kiindulási pontúl a szépre vonatkozó elméletben. Úgy látja, hogy az a hatalmas eszme: „Határozd el magad önmagadtól“, nyilatkozik meg abban is, a mit szépnek nevezünk. A szép sem egyéb, mint egy jelenségnek a tiszta akarat formájával, vagy a szabadsággal való analogiája: szabadság a jelenségben. Körner ellenvetésére, hogy ez az elv is csak subjectiv, mert az autonómiát, a tiszta önmeghatározást, a jelenségekhez csak mi gondoljuk hozzá, megjegyzi Schiller, hogy a tárgyakban magukban kell valaminek lenni, a mi ennek az elvnek az ész által való alkalmaztatására okúl szolgál. Az önmeghatározás nagy eszméje a természet bizonyos jelenségeiből felénk

súgárzik s ez a szépség. Igaz, hogy a természet, vagy művészet tárgyai közt cél és szabály nélkül valót, önmagát meghatározót hiába keresünk. Itt minden más által és másért van, autonomia nincs sehol. De ha nem vizsgálódunk, hanem csak arra tekintünk, minőknek látszanak a tárgyak, mindjárt másként áll a dolog. A szabály, a cél, az ok, mert fogalmak, nem jelenhetnek meg s a forma mindannyiszor szabadnak tűnik fel, a hányszor valaminek okát nem találjuk rajta kívül s nem is nyerünk ösztönzést rá, hogy reflectáló értelmünkkel rajta kívül keressük. Szép az a forma, mely önmagát fogalom segítségével nélkül (itt bukkan elő a Kant aesthetikai formulája) meghatározza.

A példák, melyek következnek, annak kimutatására valók, hogy a forma, melyre a tömeg hat, otromba, a mozgás a tömeg hatása alatt esetlen s a szépség mindenütt ott tárul fel, a hol a forma s az állat- és növényvilágban az eleven erők uralkodnak a tömegben. A repülő madár legszerencsésebb képe a formától legyőzött anyagnak, az erőtől legyőzött nehézségnek. A szépben a technika, bár fontos, nem egyenrangú társa a szabadságnak és csak annyiban járul a szépséghez, a mennyiben a szabadság képzetét ébreszti fel. „A szép nem formalis kanon, hanem a szépség lélek.“ (Stein.) Czélszerűség, rend, arány, tökéletesség itt nem lényegesek. Ezek csak ott sérthetetlenek, a hol egy dolog természetéhez tartoznak, de itt sem önmagukért, hanem mert a dolog természetétől elválaszthatatlanok. Az arány durva megsértése pl. rúttságot idéz elő, de nem azért, mintha a proportio követése szépség volna, hanem mert megsértése a természet megsértése, tehát heterono-

miát mutat. A nyir, fenyő, jegenye szép, ha sugár, a tölgy, ha görbül. Ha a jegenye görbülne s a tölgy volna egyenes növéssü, mind a kettő rút volna, mert heteronomiát árulna el. A hullámvonal szép, mert a természet ugrást nem szeret, a zeg-zugos tört vonal rút, mert erőszakos befolyásra mutat. Az elv végre erőltetés nélkül, a művészetre is alkalmazható. Szép volt az a természeti tárgy, mely szabályosságában szabadnak tűnt fel, most szép az a műalkotás, mely egy természeti tárgyat szabadnak, azaz önmagától meghatározottnak állít elő. Ez pedig csak úgy történhetik meg, ha az utánzottnak természete az anyagnak s a művésznak természetétől nem zavarva (!) juthat érvényre az ábrázolásban, különben itt is heteronomia állana elő. Mivel pedig a forma az, melyet az utánzaskor át lehet vinni, a műalkotás feltétele, hogy a forma legyőzze az anyagot.

Schiller a külső korlátozástól és kényszertől való mentességnek kiemelésével, mely a belső törvények alapján való zavartalan fejlődést biztosítja, a szépségnek kétségtelenül lényeges sajátosságait emelte ki. Semmi sem lehet szép, a mi kényszertől függ s korlátokba ütközvén, teljes életerejével s mivoltában nem érvényesülhetett. De nagy kérdés, hogy mindaz, a mi a fenti értelemben véve szabad, szép-e azért? Erre maga Schiller nemsokára azzal felel, hogy az embertől közvetlenül függő szabad mozgások egy részétől is megtagadja a szépség, a báj nevét.

A Kallias-levelekben vázlatosan odavetett elmélet egészében kifejtetlen maradt. Schiller tanulmányai más irányba tértek. Legközelebbi értekezésében, melynek keletkezése közvetlenül iménti kutatásai utánra esik, kizárólag az ember szépségével foglalkozik s

e tárgykörben a szabadságnak is szorosabb jelentést kellett nyernie. A testi szépségnek, mely tisztára a természet adománya, ellentétbe kellett kerülni a léleknek hatásából előálló bájjal; a természeti képességek szerencsés körülmények közt, ellenséges befolyásoktól megóvott, zavartalan, de szükségszerű kibontakozásának el kellett különülni a mozgás azon fajaitól, melyekben egyenesen az akarat jut uralomra s az alaknak szépsége a szabadság befolyása alatt jön létre.

„A bájról és méltóságról“ szóló értekezés, melyről beszélünk, épen a fix, architektonikus szépségnek, a tárgy változása nélkül keletkező s elmúló mozgó szépségtől, a bájtól való megkülönböztetésével kezdődik. Az a puszta természet kezéből, egy érző szellem hatása nélkül, a plastikus erők érvényesüléséből, a szükségszerűség törvényei szerint áll elő, ez mozgás, még pedig nem szükségszerű mozgás. Schiller a fogalomnak önkényes megszorításával, a természetben előforduló mozgásokat: a fa ágainak, a folyam hullámainak, a vetésnek, az állat tagjainak mozgását kizárja a báj köréből s az embernél is mindazokat, melyek tisztán érzékiségének megnyilatkozásai, mert a vágy és ösztön kíséretében báj nem jelenhetik meg. De még az önkényes mozgásoknál is különbséget kíván tenni azok közt, melyeket akaratunkkal tagjainknak előírunk s azok közt, melyek nem a tudatos akaratból folynak, hanem sympathetikusok, azaz olyanok, hogy náluk a mozgás a személy akaratától nélkül áll elő, de mindig moralis érzésnek, vagy érzületnek kísérője. Önkényes mozgás, így következtet Schiller, ha nem lép egyszersmint egy sympathetikussal összeköttetésbe, tehát nem elegendik valami

önkénytelennel, mely a személy morális érzelmeiben gyökerezik, sohasem lehet bájos. Ez helyes és finom megkülönböztetés, csak az a baj, hogy a morális tulajdonságoknak belejátszásával ismét kelletténél szűkebbre szorult a báj fogalma. A bájos mozgások jó részébe morális lelki meghatározottság tükröződését erőltetés nélkül nem lehet belemagyarázni.

A továbbiak Schillert egy nevezetes kijelentéshez vezetik.

Az a kérdés, hogy mivel a morális mozgásnak szükségképen oka is morális, tehát az érzékiségen túl fekvő, a szépnek pedig viszont csak érzéki oka lehet s teljesen szabad természeti hatásnak kell lennie, vagy látszania, hogyan egyeztessük ezeket az ellentmondó követelményeket össze? Ennek csak egy módja van: az ész és érzékiséget harmoniában kell képzelnünk. Azt kell feltételezni, hogy a kedélyben a báj előidéző morális ok a tőle függő érzékiségben szükségszerűen éppen azt az állapotot teremti meg, a mely a szépnek természeti feltételeit tartalmazza. Mint egy monarchikus államban vége volna az összhangnak, ha akár az uralkodó akaratát a polgárok hajlamaival szemben, akár a polgárok hajlamaikat az uralkodó akaratával szemben érvényesítenék, úgy a báj is megsemmisülne, ha a szellem kényszer által uralkodnék az érzékiségen, vagy az érzékiség szabad hatása nélkülözné a szellem kinyomatát. Az érzéki, vagy szellemi erők kizárólagos uralma egyoldalúságot rejt magában, az féktelen népuralomhoz, ez zsarnoki egyeduralomhoz hasonlítható. Csak ha az érzéki ösztönök az ész törvényeivel összhangzanak, egységes, önmagával egyetértő az ember.

Ez azonban ellentétben áll Kant rigorista felfogá-

sával, mely az erkölcsi tett indokai közül a gyönyör és fájdalom minden legkisebb beleszólását kiirtotta. Schiller egy alapjában helyes elvnek túlzásig vitelet látja ebben a véleményben. Nem is helyesli, hogy a hajlamot általában az erkölcsi érzés kétséges értékű társnőjének, a gyönyört a moralis elhatározás gyanus ráadásának tekintsük s a boldogság ösztönét, attól való féltünkben, nehogy beleszóljon az erkölcsi elhatározásokba, szivesebben lássuk harczban, mint egyetértésben az ész törvényekkel. Azt hiszi, hogy azért még nem lett Kant elnevezése szerint latitudinarius, mert az érzékiség jogait, miket a tiszta ész terén s az erkölcsi törvényhozásnál ő is kereken visszautasít, a jelenségek terén s az erkölcsi kötelesség tényleges gyakorlásánál elismeri. Bármilyen ellentétesek is objectiv értelmében a hajlamból s a kötelességből folyó tettek, subjectiv értelemben nincs ez így s az embernek nemcsak szabad, de szükséges is, hogy a gyönyört és kötelességet kapcsolatba hozza. Isteni részének nyilvánulásaiban sem szabad érzékiségét megtagadnia. Kant a kötelesség ideáját olyan szigorúsággal állította oda, hogy a Gratiákat elijeszti s bármennyire óvakodott is derült és szabad szelleme tőle, az emberi akaratra ható két elvnek merev ellentévése folytán mégis okot adott rá, hogy mások a moralis kötelességet a sötét, szerzetesi askésisben keressék. Pedig a „szép lélek“, a hajlamoknak az ész elveivel való megegyezése az igazi emberi tökéletesség. Az ilyenben az összes érzések erkölcsi jellege annyira biztosítva van, hogy veszedelem nélkül az indulatokra bízhatja az akarat vezérletét. Az erkölcsi szabály iskolájában növekedőnek élete rajzhoz hasonlítható, melyen a szabály kemény vonások-

kal van megjelölve, de egy szép életben, csakúgy mint Tizian festményén, az éles határvonalak eltűntek s az alak mégis annál igazabban, elevenebben, harmonikusabban tűnik elő.

Ismeretes, hogy Kant Schillernek „mesteri kézre valló” értekezését olvasta s megjegyzéseket is tett rá. A kötelesség mellől ezentúl is száműzte a Gratiát, de az erény kíséretében helyet engedett nekik.

A fenségést illetőleg Schiller Kant meghatározásaihoz ragaszkodott. Hatásában is a két ellentétes színezetű érzelmet, a fájdalmast és gyönyörködtetőt, kettős természetűnkre, érzékiségünkre és szellemiségünkre vezeti vissza. Megemlítendő azonban, hogy a fenségesnek objectív feltételeit is keresi s abban találja, hogy a tárgy egy egész legyen, tehát egységet mutasson (mert e nélkül a képzelet nem nyerne ösztönt totalitásának felfogására), továbbá, hogy a nagyság mérésére szolgáló legnagyobb érzéki mérték rá teljesen hasznavehetetlennek bizonyuljon (mert e nélkül a képzelet törekvésében nem vallana kudarcot). A fenséges minden fajánál az erkölcsi, a szellemi elv diadalmaskodik, de ez kétféleképen nyilvánulhat, mint passiv ellenállás s mint activ cselekvés (Erhabene der Fassung és der Handlung). Annál az ethikai ember nem fogad el törvényt a physikaitól, ennél az ethikai ember törvényeket ad a physikainak. Az elsőre példa minden a sorstól független jellem, a másodikra mindenki, a ki — s itt ismét kétféle eset állhat elő — valami kötelesség iránt való tiszteletből a szenvedést választja, vagy a kötelesség megszegéseért erkölcsileg lakol.

Ez átvezet a tragoedia és tragikum elméletéhez, melylyel Schiller több művében behatóan foglalkozott.

Maga mondta, hogy a gyakorlat kedvéért philosophál s a fénynek egyenlőtlen eloszlása az aesthetika körének különböző részeire, a képzőművészetek, a zene, az epos és lyra mellőzése s az érdeklődés, melylyel az ő igazi műfaja felé fordul, bizonyítja ezt.

Ide tartozó felfogásának ismertetésénél mindenekelőtt feltűnik az a határozottság, melylyel az érzékiséget mindenestől elutasítja, ha csak nem mutatkozik benne és rajta a fenséges, mint az ész közreműködésének jele. Szerinte minden, a mi csak az érzéki természetre tartozik, aesthetikai érték nélkül való. A gyöngéd megindulások a kellemes körébe esnek, melyhez a szépművészeteknek semmi közük sincs, de viszont az sem foglalhat bennök helyet, a mi csak kinez, de ezért a szellemet semmivel sem kárpótolja s nem a szenvedő embert, hanem csak a gyötrött állatot mutatja s a szenvedély túláradásában az akaratot, az ellenállási erőt teljesen elnyomottnak s az emberi intelligentiát elnémúltnak tünteti fel. Az érzékfölöttinek, a természettörvényektől való függetlenségnek bemutatása a tragoedia s általában a művészet végcélja. Látnunk kell a szenvedő természetet, mert e nélkül a lélek nyugalma érzéketlenségnek is látszhatnék, de e mellett fel kell tűnni az eszes lény diadalmas fölényének s függetlenségének. Íme a Laokoonban is a tisztán a természetnek engedelmeskedő testrészek, melyeken az akaratnak nincs hatalma, a fájdalmat világosan mutatják, ellenben az ösztön vak kényszerétől függetlenebb részeken alig mutatkozik nyoma a fájdalomnak. Az állati s emberi vonások közt feltűnő disharmonia elárúlja a természeti szükségszerűség mellett, egy érzékfölötti elvnek jelenlétét.

Minden gyönyör forrása valami czélszerűség. De nincs czélszerűség, mely olyan közelről érdekelne, mint a moralis s nincs gyönyör, mely az ilyen által keltetten túltenne. Ez pedig akkor legélénkebb, ha a moralis czélszerűség másokkal ellentétbe kerül és fölényben marad, ha az erkölcsi törvény a többi természeti erővel (érzésekkel, ösztönökkel, indulatokkal, szenvedélyekkel, physikai szükségsszerűséggel, végzettel) harczban áll és győz. A tragoedia ebből meriti hatalmát. Köre mindazon lehetséges esetekre kiterjed, midőn valami természeti czélszerűséget egy moralisnak, vagy egyik moralis czélszerűséget egy másik magasabbnak kell feláldozni. Ez fáj nekünk, de az erkölcsi törvény győzelmes erejéről való tapasztalat kárpótol minden fájdalomért, melyet szenvedünk.

Schiller részletező vizsgálatából csak azt emeljük ki, hogy a fatum vak uralma alá vetettséget, mely szabad, önelhatározással bíró lényekre mindig bántó és megalázó, a tragikumra hátrányos körülmények közé sorolja. A görög tragoedia legjobb mesterművei is e tekintetben tökéletlenek, mert észlegességet kereső eszünk végül mindig megoldatlan csomóra bukkan. Csak az új tragoediában, hol a végzet helyébe a dolgok teleologikus kapcsolatának, egy fenséges rendnek, jóságos akaratnak sejtelme, vagy helyesebben világos tudata lép, oldódik fel ez a csomó s tűnik el a kedvetlenség árnyéka. Ilyenkor a természet nagy egészében mutatkozó legtökéletesebb czélszerűség látszólagos megsértése, mely az egyes esetekben fájdalmat keltett, csak arra ösztönzi az észet, hogy ennek a különös esetnek igazolását általános törvényekben keresse s az egyes dissonantiát a nagy harmoniába oldja fel.

A tragoediának (az aristotelesi nyomán készült) meghatározásában aztán, úgy látszik, Lessing hatása alatt, Schiller csak a részvétet keltőről emlékszik meg, a félelemről, mint tragikus indulatról hallgat.

A művészet kulturális és etikai jelentőségének problémájára, mely úgyszólván életén végig kísérte, most Schiller az aesthetikai nevelésről írott leveleiben, arról a magaslatról, a hová időközben eljutott, még egy tekintetet vetett. Midőn nyugaton lángban állott a láthatár s minden nemzet „várakozásteljesen tekintett a politikai színtérre, hol az általános meggyőződés szerint az emberiség sorsa forgott kockán“, a mi ideális lelkű philosophus-költőnk a szépnek s művészetnek nemesítő hatalmáról, az emberi társadalomnak s államrendszernek az ő segélyükkel való megjavításáról elmélkedett s kijelentette, hogy a politikai problémának megoldására az aesthetikain keresztül kell haladni, mert a szépségen át juthatunk a szabadsághoz.

Vessük össze a régi görög kort, — így fejteget — melyben a művészet teljes hatalmát éreztette, napjainkkal s meglepetve fogjuk látni az ellentétet. Akkor az egyszerűség és a természetes erkölcsök megfértek a művészet bájaival s a bölcsesség méltóságával s a phantasia ifjúságát az ész férfiaságával egy gyönyörű emberiségben látjuk egyesülve, mely philosophálni s alkotni tudott, gyöngéd és energikus tudott lenni egyszerre. Az érzékek s a szellem nem hasonlottak még meg egymással. Az ész akármilyen magasra is emelkedett, mindig szeretettel vonta maga után az anyagot s akármilyen finom s éles elválasztásokat hajtott is végre, sohasem csonkított. Szétbontotta az emberi természetet és szétosztotta megnagyítva az

istenek körében, de nem darabokra szakítva, hanem csak különböző vegyítéssel, mert minden istenben ott volt az egész emberi természet. Ma egyoldalúság harapózott el, úgy hogy a faj totalitását csak az individuumok bizonyos számából lehet összeállítani. Szinte azt mondhatnók, hogy a lelkiezők a tapasztalás előtt is olyan elkülönülten jelentkeznek, mint a psychologus elméletében. Az ember örök életére az egésznek egyetlen kis töredékére utalva, maga is töredékké vált s mert örökösen a keréknek, melyet hajt, egyhangu zúgását hallgatja, lényének összhangja soha ki nem fejlődhetik. Így a helyett, hogy az emberinek kinyomata volna, csak foglalkozásának, tudományának kinyomata. Ez az oka, hogy ma elvadás és elernyedés, az ember erkölcsi süllyedésének két szélsősége egyidejűleg mutatkozik, az a társadalom alsó, ez felső rétegeiben. Ennek az új állapotnak bizonyos előnyeit nem tagadhatjuk el. Az emberi gondolkozás sohasem alkotta volna meg „A tiszta ész bírálatát“, ha egyes hivatott alanyokban az ész nem vált volna külön, nem szabadította volna fel mintegy magát az anyagtól. A mi azonban az észnek javára válik, átokként nehezül az egyénekre. Az egyes erők megfeszítése rendkívüli embereket termel ugyan, de boldog s tökéletes emberek csak az összes képességeknek egyenletes kiművelése folytán állhatnának elő. Az emberi boldogság és tökéletesség elérhetése végett arra kell törekednünk, hogy természetünknek elvesztett totalitását visszaállítsuk. Erre pedig, mint Schiller épen bizonyítani akarja, a szépművészetek a legalkalmasabb eszközök.

Az emberre vonatkozó legmagasabb elvonás ugyanis utoljára két végső fogalomra bukkan, melyeknél meg

kell állapodnia. Ezek a személy s az állapot. Az előbbi az emberben a maradandót, az utóbbi a változót képviseli. Mind a kettő lényeges. Az ember levés, változó anyag nélkül nem lehetne határozott lény és személyisége csak virtualiter léteznék, tényleg nem. Személyiség nélkül viszont hiányzanék belőle az állandó egység. A személyiség érzéki anyagtól függetlenül csak egy lehetséges, végtelen nyilvánulásra való képesség, üres forma, viszont az érzékiség magában, a szellem öntevékenységtől elkülönítve, az embert anyaggá teszi. Az egyoldalú racionalitás ép oly kevésbé meríti ki lényegét, mint az egyoldalú sensualitás. Míg az ember csak érez, vágyik s vágyból cselekszik, csak világ (az alatt az időnek formálatlan tartalmát értve). Hogy ne pusztán „világ” legyen, az anyagnak formát kell adnia (a formalitás törvénye), hogy ne pusztán „forma” legyen, a benne levő képességet meg kell valósítania (a realitás törvénye). Míg a fenti két ösztön közül kizárólag egyik, vagy a másik, vagy egyik a másik után nyer kielégítést, nem juthatunk, a szónak szoros értelmében, osztatlan emberiségünk tiszta tudatához. Ez csak ott következhetnék be, ha sikerülne olyan esetet találni, melyben ezt a kettős tapasztalatot egyszerre tehetnők, szabadságunk tudatára jöhetnénk és létezésünket éreznők, magunkat anyagnak s egyidejűleg szellemnek ismernők.

És ez épen nem lehetetlen. A mondott két ösztön csakugyan együtt található egy harmadikban, mely a két másiknak, saját alkotóinak követelményeit egyezteteti, egyesíti. Ez a játékösztön. Az érzéki ösztön azt akarja, hogy változás jöjjön létre s az időnek tartalma legyen, a forma-ösztön a változást, az

időt meg kívánja szüntetni, a játékösztön tehát arra irányul, hogy az időt az időben szüntesse meg, a levést az abszolút létellel, a változást az identitással egyesítse. Az érzéki ösztön meg akar határoztatni, tárgyát kapni akarja, a forma-ösztön maga akar meghatározni, ő tárgyát létre akarja hozni, a játék-ösztön tehát arra fog törekedni, hogy úgy fogadjon el, a mint ő maga létrehozott volna s úgy hozzon létre, a mint az érzék felfogni törekszik. Az érzéki ösztön minden öntevékenységet és szabadságot, a forma-ösztön minden függést, szenvedést kizár alanyából. A szabadság kizárása azonban a physikai, a szenvedés kizárása a moralis kényszer. A játék-ösztön minden kényszert eltöröl s az embert physikailag s erkölcsileg szabaddá teszi. A „játék“ már a közbeszédben is azt jelenti, a miben nincs sem subjectiv, sem objectiv véletlenség, de külső, vagy belső kényszer sincs. Ilyen állapotban van a lélek a szép szemléletekor, midőn középben lebeg a törvény és szükség közt s éppen azért mind a kettőnek kényszerétől szabad. Az érzéki ösztön tárgya az élet, a szónak legáltalánosabb értelmezése szerint, a forma-ösztön tárgya az alak, úgy tulajdonképeni, mint átvitt értelmében. Tehát a játék-ösztön tárgya: a szépség, az „élő alak“ lehetne. Ezzel a szépséget korántsem terjesztjük ki minden előre s nem is szorítjuk csupán arra, a mi él. Egy márványtömb, bár élettelen, élő alakká válhatik az építész, vagy szobrász kezétől s viszont egy ember, bár él és alakja van, még távolról sem „élő alak“. Hogy azzá legyen, az alaknak életté s az életnek alakká kell változnia, alakjának a mi érzésünkben kell élnie, életének a mi értelmünkben formálódnia. Az ember nem pusztá anyag,

de nem is pusztá szellem, tehát a szépség sem lehet kizárólag élet (mint a szorosán a tapasztaláshoz ragaszkodó éleselméjű megfigyelők, pl. Burke, állították), de nem lehet kizárólag forma sem (a minék a tapasztalást figyelembe nem vevő dogmatikus bölcsészek és philosopháló művészek, pl. Mengs, tekintették), hanem mind a két ösztönnek, tehát az egyesülésükből előálló játék-ösztönnek tárgya.

A szépséget, bizonyítja Schiller, nem alacsonyítjuk le, ha pusztá játékká tesszük, csak nem kell a közönséges játékokra gondolni, hanem a szépség ideáljával a játék-ösztön ideálját kell összekapcsolni. A szépnek épen előnye, hogy míg a kellemessel, jóval, tökéletessel szemben csak komolyak vagyunk, addig vele játszunk. Hiszen láttuk, hogy épen a játék teszi az embert kettős természetének egyszerre való kifejtésével teljessé. Az ember, így fejezi be Schiller tárgyalásait, csak akkor játszik, ha a szó teljes értelmében ember, és csak akkor egészen ember, a mikor játszik.

A szépség tehát két ellentétes ösztön hatásából születik s legfőbb ideálja a realitas és forma lehetőleg tökéletes szövetsége s egyensúlya. De ez csakis az ideális szépségben valósúlhat meg, melyben bár egyszerű és osztatlan, mégis feloldó és megfeszítő (az ösztönöket korlátaik közt és erejük teljében tartó) hatás bensőleg egyesül. A valóságban ezek a hatások elkülönülnek s így külön olvadó s külön energikus szépség áll elő. Hogyan várhatnók már most ettől az egyoldaluvá lett szépségtől azt a harmonikus hatást, melyet a kétféle tulajdonság teljes kiegyenlítődéséből előálló ideális tehetne? Az energikus szépség ép olyan kevésbé őrizheti meg az embert a vadság és kemény-

ség bizonyos maradványaitól, mint az olvadó a lágy-ságtól és elerőtlenedéstől. (Mellesleg megjegyezve, Schiller a szépség ilyen egyoldalúságaiban látja jog-alapját az aesthetikai műveltség értékéről való ellentétes vélekedéseknek.) Mint a szépség, úgy az ember maga is távol áll a valóságban az idealis tökéletességtől. Nála is két eltérés található a harmonikus egy-ségtől. Vagy feszült lelki állapotban van, ha valame-lyik alapösztönnek kizárólagos hatása alá került s így az érzelmek, vagy a fogalmak kényszere alatt áll, vagy lankadt, ha energiája hiányzik. A szépség az elsőnél harmoniát hoz az ösztönök közé, a második-nál az energiát állítja helyre. Az olvadó szépség egy-részt, mint nyugodt forma a vad életet szelidíti s utat nyit az érzelmektől a gondolatokhoz, másrészt, mint élő kép az elvont formát érzéki erővel ruházza fel s a fogalmat a szemlélethez, a törvényt az érzelemhez vezeti vissza. Első hatása az érzékinek, a természet emberének, a második a szellemileg feszültnek, a műveltnek válik hasznára.

Ha azonban forma és anyag, tevékenység és szenvedés, gondolkozás és érzés egymástól végtelen távol áll s egygyé sohasem lehet, a szépség sem kötheti őket másként össze, mint mind a kettőnek feloldása, megszüntetése által. A szépség nem segíthet a gondolkozáshoz (az ellenkező állítás nyilvánvaló ellentmondás volna), de igenis szabadságot szerez a gondolkozó erőknél a saját törvényeik szerint való működésre s ezzel az embert az anyagtól a formához, az érzésektől a törvényekhez, a korlátolttól az abso-lut léthez vezetheti. Ellenkező erőhatások érvényesü-lésére egy semleges pontot kell képzelünk, hol az egyik már megszünt, a másik még nem kezdődött el.

Hogy a passiv meghatározottságot egy aktívval fölcserélhessük, egy pillanatig minden meghatározottságtól szabadon, a pusztá meghatározhatóság állapotában kell lennünk. Ez nem állhat most abban az üres meghatározatlanságban, mely az emberi élet kezdetén az érzékek működésének megkezdése előtt fennállott, most a meghatározatlanságnak a lehető legnagyobb tartalommal kell megfélnie. Az érzékiségtől nyert meghatározottságnak, mint a realitas feltételének meg kell maradnia, de mint korlátozásnak meg kell szűnie. Valamit megtartani s egyúttal megszüntetni pedig csak úgy lehet, ha valami mással ellensúlyozzuk. Egy mérleg két serpenyője, mondja Schiller, nem csak akkor áll egyensúlyban, ha a csészék üresek, de akkor is, ha egyenlő súlyokkal terheltek.

Ezekből kitűnt az aesthetikai ítélet jelleme. A lélek az érzéstől a gondolathoz nem mehet át közvetlenül, hanem egy középső állapotra van szüksége, hol az érzékiség és ész egyaránt tevékeny, épen azért azonban egymást kölcsönösen ellensúlyozzák. Ez az aesthetikai állapot, a szabadság állapota, melyben physikai és moralis tevékenység mellett nincs sem physikai, sem moralis kényszer. A természet egyoldalú kényszere az érzésben, az ész kizárólagos törvényhozása a gondolkozásnál megvonta az embertől a szabadságot, az aesthetikai állapot visszaadja ezt neki. Ezt teszi és semmi egyebet. Teljesen igazuk van tehát azoknak, kik az aesthetikai állapotot az ismeret és moralitas szempontjából a legtermékenyebbnek nyilvánítják, mert egy kedélyhangulat, mely az emberiség egészét magába foglalja, szükségszerűen annak minden egyes nyilvánulását is (képeségileg) magába zárja s ha az emberi természet egészétől

minden korlátot eltávolít, nyilván minden egyes nyilvánulást is megőriz a korlátoktól. Viszont azok is helyesen gondolkoznak, kik a szépet s azt a hangulatot, mely nyomán támad, a megismerés és érzület szempontjából teljesen közömbösnek s terméketlennek tartják, mert a szépség egyáltalán nem ad sem az értelemnek, sem az akaratnak egyes eredményeket, nem irányul semmi egyes, intellectualis vagy moralis végezcélra, nem talál egyetlen igazságot, nem segít egyetlen kötelesség teljesítésére. Az aesthetikai műveltség az ember személyi értékét teljesen határozatlanul hagyja és vele semmi egyebet nem érünk el, mint hogy most már szabadok vagyunk s azt tehetünk magunkkal, a mit akarunk. Szép oktató (didactikus) vagy javító (moralis) művészetről beszélni, ellenmondás, mert semmi sem ellenkezik annyira a szépség fogalmával, mint az, hogy a léleknek határozott célzatot adjon.

Így vezeti le Schiller az aesthetikai ítéletnek minden érzéki, moralis és intellectualis érdektől való függetlenségét. Milyen magasan állónak tűnik most fel álláspontja ifjukorának moralisáló felfogásához hasonlítva! Most gondosan eltávolít minden anyagit az izlés köréből s az igazi műalkotás aesthetikai jóságának próbakövét a léleknek magas egykedvűségében s a szellem szabadságában találja fel. Kijelenti, hogy ha egy műalkotás élvezeténél kedvet érzünk bizonyos különös érzésmódhoz, vagy cselekvésmódhoz, míg egy másik iránt ügyetlenek és kedvetlenek vagyunk, ez kétségtelenül bizonyítja, hogy a hatás nem volt tisztán aesthetikai. Ezért követeli újból a művésztől, hogy a tartalmat, mely mindig csak az egyes erőkre hat és korlátozó hatása, a forma által irtsa ki s győzze

le. A néző, vagy hallgató lelke mindenesetre teljesen szabad és sértetlen kell hogy maradjon s a művésznak varázsköréből olyan tisztán és tökéletesen kell hogy kikerüljön, mint az Alkotó kezéből. A tragoedia, az érzelem e művészete, nem bizonyít a felhozottak ellen, mert először is mint határozott czélnak (a pathetikumnak) szolgálatában álló művészet, nem egészen szabad s másodszor, mind e mellett is annál tökéletesebb, minél jobban kiméli az indulat legnagyobb viharában is a kedély szabadságát. A szépnek elmaradhatlan hatása épen a szenvedélyektől való mentesség.

A mondottak alapján most már visszatérhetünk „az ember aesthetikai neveltetésére“. Láttuk, hogy az érzéki embert eszessé csak úgy tehetjük, ha először aesthetikaivá teszszük. Direct segítséget ugyan nem várhatunk az aesthetikai neveléstől sem az értelem, sem az akarat számára, de mindkettőnek lehetőségét ez adja meg, mert az igazságot nem kaphatjuk készen, ezt a gondolkozó erőnek magától s szabadsággal kell előállítania s épen az öntevékenység, a szabadság hiányzik az érzéki embernél. A kulturának tehát legfontosabb feladatai közé tartozik, hogy az embert már pusztán physikai életében is a formának vesse alá s őt aesthetikaivá tegye, mert a physikai állapotból nem, hanem csak az aesthetikaiból fejlődhetik ki a morális.

Midőn Schiller a mondottakat a történelem tanúságával igazolni törekszik, egyik legtermékenyebb gondolatához, a látszathoz jut. Szerinte az emberi művelődés története világosan mutatja, hogy az állati helyzet rabságából való kiszabadulással mindenütt a látszatban való öröm, a diszítéshez és játékhoz való

hajlam járt együtt. A butaságnak s az értelmességnek legfőbb foka annyiban hasonlít egymáshoz, hogy mind a kettő csak a valót keresi s a látszat iránt érzéketlen. Azt csak a tárgy közvetlen érzéki jelenléte, ezt csak fogalmai elégítik ki. Az nem tud a valóságon felül emelkedni, ez nem tud az igazságon alul maradni, mert ott a képzelő-erő hiányzik, itt megvan, de abszolút kényszer alatt áll. A realitás iránt való közömbösség s a látszat iránt való érdeklődés az emberiségnek igazi kibővülése s határozott lépés a műveltség felé. Előfordulása a külső s belső szabadságot hirdeti. A külsőt, mert a míg a szükség parancsol s a szükséglet hajt, a képzeletet nehéz lánczok kötik a valósághoz és szabad tevékenysége csak a szükséglet elhallgattatásával kezdődhetik, a belsőt, mert erőt látunk, mely külső anyagtól függetlenül magát indítja meg s elég energiával bír arra, hogy az előtolakodó anyagot magától távol tartsa. A dolgoknak realitása saját művök, a dolgoknak látszata azonban az emberé s a ki a látszatnak örül, már nem abban gyönyörködik, a mit kap, hanem abban, a mit tesz. A valóságtól a látszathoz való átmenetelre különben maga a természet tanítja az embert, mert két érzékkel ruházta fel, melyek őt csak a látszaton át juttatják a valósághoz. A szem és fül már szabad a tolakodó anyagtól, melylyel a többi „állati“ érzékek közvetlenül érintkeznek. A tapintás tárgya külső erő, melytől szenvedünk, a szem és fül tárgya forma, melyet mi magunk hozunk létre. A mint az utóbbi érzékek kezdenek vezetni, az ember aesthetikailag szabaddá lesz s most kibontakozik a játékosztön, melyet az utánzó alkotó-öztön nyomon követ. Igaz, hogy a játék, a szó általános értelmében, nem az embernek kíváncsága. A

természet már a sötét, állati életbe is elhintette a szabadságnak némi ragyogását. Az állat sem „dolgozik” mindig, hanem ha szükségleteit kielégítette s erejének bősége s a fölöslege tevékenységre izgatja, szintén „játszik”. De ez még az embernél is csak physikai játék. A képzeletnek szabad mozgása is, ha benne csupán az erő önkénye és korlátlansága, a képeknek fesztelen egymásutánja tetszik, csak anyagi s pusztá természeti törvényekből magyarázható. Az aesthetikai játéknál egy egészen új erő lép elő, a vak ösztön cselekedeteibe (most először) törvényhozó szellem elegyedik, a képzelet önkényét saját változatlan örök egységének vetve alá, saját önállóságát helyezve a változóba és végtelenségét az érzékibe. Így az erők félelmetes s a törvények szent birodalma közé az aesthetikai alkotó-ösztön észrevétlenül egy harmadikat: a játék és látszat vidám birodalmát építgeti, melyben az emberről minden viszonynak bilincse lehull s a physikai s morális kényszer elveszti hatalmát.

Sokszor felhangzott az a vélemény, hogy Schiller az aesthetikai tényezők hatását túlbecsülte s az aesthetikai nevelés kizárólagos előtérbe helyezésével egyoldaluságba esett. Művének bizonyos hiányosságát szerzője maga azzal ismerte el, hogy hozzá egy kiegészítő értekezést írt „A szép formák használatában való szükséges korlátokról”. Arról van ebben szó, hogy mindenütt, hol az érzékiség kizárására van szükség, tehát a tudományos megismerésnél s a morális akaratnál, az ízlés szerepe véget ér s ha mégis érvényesülni engedjük, káros, romboló lesz a hatása. Schiller azzal is tisztában van, hogy a műveltség fokozott veszedelmeket rejt magában. Mig ugyanis a

vad állapotban élönél az érzékiség csak vad erejénél fogva lehet az erkölcsiségre veszedelmes, addig a művelt embernél ugyanazon ösztönök a méltóság és bitorolt tekintély látszatával, az ártatlanság, nemesség, tisztaság álarczában sokkal vakmerőbb zsarnokaivá lehetnek az akaratnak. Ekként a finomodott izlésű ember olyan foku erkölcsi romlottságra képes, a melyentől a durva természeti ember, épen durvasága miatt, óva marad. Ez mindenesetre gondolkozóba ejthet az aesthetikai nevelés föltétlen értéke és megbízhatóságára nézve s kétséget támaszt azon előnyök iránt, miket Schiller az érzés képességének kifejlesztésétől, mint a kornak legsürgősebb feladatától várt. Annál fontosabb és kétségtelen értékű, a mit a művészet lényegéről, a szépről s a játékról hallottunk. Az utóbbi fogalomnak a művészetre alkalmazását Schiller Kantól vette át, de először is minden művészetre átvitte, úgy, hogy most ennek a „komoly“ tudományos, gyakorlati és morális tevékenységtől való elválasztására fontos jegyül szolgálhatott. Aztán milyen termékenynyévált nála ez a gondolat! Milyen könnyen oldódnak meg, a játék s a vele összefüggő látszat segélyével, a külső céloktól való függetlenségnek, az aesthetikai hatás tiszta idealis jellegének, az érdek nélkül való tetszésnek, a cél nélkül való czélszerűségnek nehéz problémái! Mind a két fogalom Schiller óta az aesthetika állandó tárgya lett és jelentős szerepet játszott a további elméletben.

Közvetlenül az „aesthetikai nevelés“-ről szóló levelek után jelent meg Schillernek szép értekezése „A naiv és sentimentalis költészetről“. Nyilatkozatai elárúlják, hogy tanulmányának fontos személyi ok, egy lelkébe befészkelődő kétség szolgált ok gyanánt.

Goethével való első megismerkedése óta érezte a különbséget kettejük természete közt. „Egész lénye alapjában véve más, mint az enyém, az ő világa nem az én világom, gondolkozásmódunk lényegesen eltérő“, írja Körnernek. Az ábrándozásra és szenvedélyességre hajló fiatal költőt meglepte idősebb társának nyugodt szelleme, hideg lénye. A költészetben csodálta tiszta objectivitását, nagy csendes érzületét, a dolgokon tisztán nyugvó tekintetét, görög szellemét, mely annyira elütött saját reflexióra, elmélkedésre hajló modorától. Kétféle költő van tehát? Melyiké a helyesebb, az igazi irány? Schiller szokása szerint elmélyedt a kérdés tanulmányozásába s a feleletet rá a naiv és sentimentalis érzésmód szembehelyezésében találta meg.

Kiinduláspontul a természet iránt való közvetlen érdeklődés magyarázata szolgál. Már Kant megemlítette, hogy csinált virágok, bár a csalódásig hűek, fából ugyesen faragott madárcák ágakra elhelyezve, fülemile-ének a legnagyobb tökéletességgel utánózva, csak addig tetszik, míg a természet nyilvánulásainak tartjuk s mihelyt észreveszszük, hogy csalás van a dologban, rögtön vége az érdeklődésnek. Ebből látszik, így következtet Schiller, hogy a tetszés nem aesthetikai, hanem moralis, mert nem közvetlenül a szemlélésből ered s nem is a formai szépség feltételeitől függ, hanem eszme közvetítésének eredménye. Hogyan is tetszhetnék egy jelentéktelen virág, egy forrás, mohos kő, madárcsicsergés, méhdongás magától? Mindezekben nem a tárgyat magát, hanem az eszmét, vagy a tárgyat nem önmagáért, hanem az eszméért szeretjük, mely benne kifejezésre jut. Szeretjük pedig benne a csendesen teremő életet, a magából való nyugodt hatást, a saját törvényeken

alapuló lételt, a belső szükségszerűséget, az önmagával való örök egységet. A természeti dolog most az, a mi én voltam s a mivé megint lennem kell. Én „természet“ voltam, mint ezek s a kultura az ész és szabadság útján a természethez kell, hogy visszavezessen. A természet láttára egy részről elvezett gyermekségünk jut eszünkbe, mely örökre a legdrágább marad nekünk (innen a fájdalomérzés, mely ilyenkor elfog), másrészt azt találjuk, hogy e dolgok a mi legnagyobb foku tökéletességünket ábrázolják s ezért fenséges megindultság támad szívünkben. Mindezek az érzések a szellemi fölény pillanatnyi érzetéből származó gúnynyal egyesülve, felfeláthatók a naivban, melynek származását Schiller Kanttól eltérően következőleg magyarázza. Valami gyöngeség, melyet értelmünk fölfedez, mosolyra indít, de egyúttal észreveszszük, hogy a gyöngeség nem esztelenségből, hanem abból eredt, hogy egy ártatlan és igaz szív belső nagysága érzetében a művészet segítségét mellőzte. Ezzel vége az értelem diadalának, az együgyűség gúnyolásából az egyszerűség csodálatába esünk át s egyúttal fájdalom fog el, hogy mi nem vagyunk a megcsodálthoz hasonlók. Kellő értelemben véve, Schiller szerint, minden igazi lángész okvetetlenül naiv. Nem ismerve a szabályokat, a gyengeség mankóit és a fonákság fegyelmezőit, csak a természet, vagy ösztön (az ő védőangyala) szavára hallgatva, nyugodtan s biztosan halad a rossz izlés csapdái közt, melyekbe mások belebotlanak, a legbonyolultabb feladatokat igénytelen egyszerűséggel és könnyűséggel oldja meg és nem elismert elvek, hanem ötletek és érzések után indul, de ötletei egy istennek sugallatai s érzései minden idők s az emberek min-

den nemzedékei számára törvények. Legfenségesebb és legmélyebb gondolatain naiv kifejezés bája van. Ezek isteni szózatok egy gyermek szájából.

E közös jellem mellett is a lángész függ a kor szellemétől, melybe született s melynek hatása alól csak a legritkább esetekben szabadúlhat meg.

A régi görög költészet tanulmányozóját pl. meglepi, milyen kevés nyomát találja benne az újaknál annyira divatos sentimentalis érdeklődésnek a természeti jelenetek és jellemek iránt. E nép költője, ha le is ír néha ilyesmit, nem árul el e közben semmi szívbéli részvételt. A természet csak értelmét és tudásvágyát s nem morális érzékét látszik érdekelni s nem csüng rajta azzal a bensőséggel, érzékenységgel és édes fájdalommal, mint mi újabbak. Sőt midőn mindenféle nyilvánulásait személyesítéseiével szabad lények cselekvésének hatására vezeti vissza, épen azt a nyugodt szükségszerűséget távolítja el belőle, mely ránk olyan vonzó. Miképen fejthetjük meg, kérdi Schiller, azt a csodálatosnak látszó tényt, hogy mi, kik mindenben, a mi természet, annyira alatta állunk a régieknek, épen a természet iránt való benső, meleg szeretetben fölülmúljuk őket? A magyarázat könnyű. A görögöket a művelődés nem vonta el a természettől. Társaséletük módja mesterkéletlen, vallásuk naiv érzésnek és vidám képzeletnek (nem pedig vizsgálódó észnek) szülötte volt. Mert nem vesztették el a természetet, nem is lepte meg őket, ha rátaláltak s nem éreztek heves vágyat olyan tárgyak után, melyekben feltalálhatták. Nálunk azonban az emberiségből kivesszett a természet, melyet igazi mivoltában csak kint, a lélektelenben találunk fel. A mi viszonyainknak, állapotainknak, erkölcsainknak természetellensége arra

kényszerít, hogy az igazság és egyszerűség felé ragadó ösztönünknek a moralis világban el nem érhető kielégítését a physikai világban keressük. Ezért olyan közeli rokona a természet érzése annak az érzelemnek, melylyel gyermekkorunknak s gyermeki ártatlanságunknak elszálltát siratjuk. A mi gyermekségünk az egyetlen meg nem rontott természet, melyet a művelt emberiségben még fölfedezhetünk, nem csoda tehát, ha a rajtunk kívül levő természetnek minden nyoma gyermeki életünket juttatja eszünkbe. A régiek természetesen éreztek, mi a természetességet érezzük s ez az érzés a betegnek az egészség után való vágyakozásához hasonlatos. Mikor az emberi életből tűnedezni kezdett (az ókorban Euripidesnél és Horatiusnál), akkor nyomúlt be „a természet“, mint eszme és tárgy először a költészetbe s a francia nemzet, melynél a természetietlenség s a róla való reflexio legjobban kifejlődött, kellett, hogy a naivot leginkább érezze s először nevet adjon neki.

Most megnyertük az alapot, melyen az érzés és költési mód két típusát meg lehet fejteni. A költő vagy maga a természet, vagy keresni fogja az elvesztett természetet; az első esetben naiv lesz, a másodikban sentimentalis.

A naiv, jelleme szerint, szigorú és rátartó, mint a szűz Diana erdeiben. Minden bizalmasság nélkül kerüli az őt kereső szívet, az őt ölelni akaró vágyat. Száraz igazsága az érzéketlenség látszatát kelti. Ő egészen a tárgyé s szíve nincs, mint a hitvány ércz, mindjárt a felszín alatt, hanem az aranyhoz hasonlóan, a mélyben rejtőzik. Példák rá Homeros és Shakespeare. Schiller érdekes önvallomása szerint az utóbbinak éppen hidegségén, érzéketlenségén ütközött

meg, midőn fiatal korában olvasta. Mint az új költőknél megszokta, benne is a költőt, az ő szívét, az ő reflexióit kereste és bántotta, hogy sehol sem akad rá. Gyermekei, rosszaló ítélete, mint most belátja, onnan eredt, hogy akkor még nem értette meg a tiszta természetet, s annak csak értelmében reflectált és szabályosan elrendezett képét tudta elviselni. Így járt Homerossal is, kinek művéből a Glaukos és Diomedes közt a csatatéren lefolyt jelenetet idézi a naiv költő eljárásának jellemzésére (szembehelyezve Ariostonak egy hasonló, a költő előtörő érzésével s reflexióival színezett részletével). Ilyen naiv költők, mondja Schiller, mesterkélt korban legfeljebb kivételesen támadhatnak, ha kedvező véletlen folytán a korszellem káros befolyásától menten maradhattak. Ezeket azonban koruk nem érti meg s bámészkodás és boszszankodás tárgyai lesznek.

Tényleg az idők változtával a művészet feladata is megváltozik. A kultúra emberénél vége annak az érzéki egységnek és harmoniának, mely a természet fiát jellemzi s az elveszett helyébe csak moralis egység léphet; az érzés és gondolkozás közt egykor valósággal fennállott megegyezés most csak idealiter, nem mint élettény, hanem mint megvalósítandó gondolat áll előtte. Ha tehát a természetes egyszerűség állapotában egyszerűen a valóság hű visszaadása volt a költő tennivalója, ma, a mikor egész természetének összhangja nem egyéb, mint egy idea, a valóságnak az eszményhez való felemelése, az eszmény kifejezése lett kötelessége. Ez a művészet különböző terein más-más sikerrel történhetik meg. A plastikus művészetben, hol a tökély a határolásban van, az újabbaknak az eszmékben való fölényük keveset használ. A mai

művésznak is a képzeleti képet a térben a legpontosabban meg kell határoznia, tehát a régi művészszel épen abban kell versenyre kelnie, a miben ennek fölénye nyilvánvaló. Másként áll a dolog a költészetben, a hol a régiek ugyan a formák egyszerűségében s az érzékinek és testinek ábrázolásában szintén győzelmesen állják meg helyöket, de az anyag gazdaságát, az ábrázolhatatlannak s kimondhatatlannak visszaadását, egyáltalában a szellemet illetőleg az újak mögött maradnak.

A sentimentalis költészet már irányokra is elkülönül. A naivnak, mely egyszerűen a természet visszaadására törekedett, tárgyhöz való viszonya is egy s a műnek (tisztán csak a költői feldolgozást véve tekintetbe) hatása is egynemű, legfeljebb ugyanazon érzésmódon belül különböző foku volt. Akár lyrai, epikai, drámai, vagy leíró a mű, (az anyagtól eltekintve) az aesthetikai benyomás minősége egy és ugyanaz s még pathetikus tárgyaknál is a keltett érzés derüs, tiszta, nyugodt. A sentimentalis mű hatása azonban mindig komoly és megfeszítő, s mivel itt a képzeleterő képzetét egy észfogalommal kell egyesítenünk, két állapot közt ingadozunk. Érzésünk színezete most attól függ, hogy a valóságnál, vagy az ideálnál időzünk-e inkább s azzal, mint idegenkedésünk, vagy ezzel, mint vonzódásunk tárgyával foglalkozunk-e? Itt válik el a sentimentalis költés két iránya: a satirikus és elegikus. Az előbbi (a nevek itt, magától értetődőleg, nem a költői műfajokat, hanem általán csak az érzésmód és gondolkozásmód eltéréseit jelentik) a természettől való eltávolodást s a valóságnak az ideállal való ellentmondását tárgyalja, még pedig haraggal, ostorozva, vagy tréfásan, gúnyosan. Az elé-

giaköltő ellenben az ideal iránti vonzalmat és vágyódást festi s ezt ismét kétféleképen teheti, vagy szorosabb értelemben elegikus, midőn az elveszett természetet siratja (ezt egyaránt teheti elégiában, drámában, eposban, mert az érzésmód nincs műfajhoz kötve), vagy az ideált megvalósúlnak tünteti fel s idyllikussá lesz: boldog embereket ábrázol a harmóniának és békének állapotában.

A művecskét a realismus és idealismus szélsőségeitől való óvás fejezi be. A valóságos természetet meg kell különböztetni az „igaz“ természettől. Oda tartozik a szenvedélynek mindenféle kitörése, minden moralis aljasság, és trivialitas, ide az, a mi méltó, nemes. A valósághoz való ragaszkodás kivált a naiv költők veszedelme: Homeros-tól Shakespeare-ig egy lángelme sem kerülte ki teljesen ezt a zátonyt. A sentimentalis költő az ellenkező hiba felé hajlik. Azon törekvésében, hogy a korlátokat eltávolítsa, könnyen nemcsak idealisál, hanem a lehetőségen is túlemelkedik: phantastikus lesz. Ott a szellemet hiába kerestük, itt a tárgy illan el s ott is, itt is üresség lesz az eredmény.

Ime, milyen világosság árad e rövid értekezésből a költészet legfőbb stiluskülönbségeire! Az az eltérés a régiek s újak iránya közt, melyen a XVII. század óta annyit vitatkoztak s az a harcz, mely Shakespeare körül sok szófecsérléssel még folyton folyt, most nyert csak tudományos alapot s egyszersmint kielégítő megoldást. Midőn a régi görög művészet naiv jellemének okait is mesterileg feltárva látjuk s ezeket az alapfeltételeket az új korban merőben elveszetteknek kell vallanunk, eldőlt az a kérdés is, ehet-e al régi nyomokat követve haladni tovább?

Schiller nem tagadja, hogy az újabb időben is lehetnek naiv művek, csak hogy többé nem teljes tisztaságban s a sentimentalis jelleg legtöbbször, észrevétlenül is, beletolakszik minden alkotásba. Goethe műveiben is, bár az ő költészetét a sajátjával ellentétben naivnak ismeri el, feltalálja ennek nyomait. Midőn értekezésének kezdetén Kant után indulva, a természet iránti érdeklődést tisztán eszméktől tette függővé s moralisnak nyilvánította, Schiller kevés érzéket árult el a természeti szépség iránt, a későbbiekben a naiv szónak az ellentétes sentimentalis hiánya mellett a görögök természeti közvetlenségére való alkalmazását is kifogásolni lehet (Schasler), de mindez a műnek lényegét nem érinti. Írónk ismét egy témát pendített meg, melynek változatait utána mindenfelé felhangzani halljuk az aesthetikai elméletben.

Igy Schillert mélyrehatoló speculativ elmének ismerjük meg. Ő nemcsak Kantnak legkiválóbb népszerűsítője s magyarázója az írók sorában, de önálló gondolkozó is, ki az elméletet nem egy jelentős pontban továbbfejlesztette. Kár, hogy az egész aesthetikát átfogó terveit nem valósulhattak meg s a mit nyújtott, a főfogalmaknak s a művészet általános mivoltának s hatásának meghatározásán kívül csak a költészetre szorítkozik. Így is többet köszön neki az aesthetika, mint nem egynek későbbi „rendszeres“ művelői közül.

HUMBOLDT.

A KÖLTŐ FELADATA. — AZ ESZMÉNYISÉG ÉS TOTALITÁS. — A KÉPZELET KIVÁLÓ JELENTŐSÉGE. — NAIV ÉS SENTIMENTALIS. — EPOS, IDYLL, TRAGOEDIA. — FÉRFIÚI, NŐI ÉS EMBERI SZÉPSÉG.

Schillernek példája Humboldt Vilmost is (1767—1835) az aesthetika terén való munkálkodásra ösztönözte. Ez a kiváló tudós és államférfi, (Sándornak, kora legkiválóbb természettudósának testvérbátyja,) fiatalabb korában a nagy német classikusok vonzókörébe került, hosszú időt (első ízben egy évnél többet) töltött Jenában, Schillerrel mindennapi érintkezésben, látta őt műelméleti tanulmányai s a Walenstein előkészületei közt, Goethe szájából hallotta a „Hermann és Dorothea“ épen elkészült énekeit, és e műről s általán művészeti, meg költészettani kérdésekről a nagy költőkkel beható eszmecseréket folytatott. Mikor aztán kötelességei Berlinbe vonták, a szóbeli érintkezés helyébe levelezés lépett, mely műelméleti és kritikai anyaga miatt is figyelemre méltó. Íróknak legfontosabb műve azonban Goethe „Hermann és Dorothea“-járól írt aesthetikai méltatása, melyben e költeményt széles alapon, a művészet és költészet lényegének s törvényeinek előrebocsátásával fejtegette.

Humboldt a költő feladatát abban találja, hogy egyes képei által a szellemet magas és messzi kilátást nyitó álláspontra emelje, az egyéni által egy eszmének tegyen eleget s egy pontról a jelenségeknek

egész világát nyissa meg. Mindezt a phantasia segítségével érheti el olyanképen, hogy a természetet, mely rendesen csak az érzéki szemléletnek nyújt tárgyat, a phantasia anyagává, a valóságot képpé változtatja át. E célból egyenesen az alanyhoz kell fordulnia, hogy ennek képzeletét a képzelettel lánggra gyújtsa. Mintegy villamos szikrát ugrat át — nem közvetlenül, hanem ezt előbb egy rajta kívül álló tárgyba bocsátva, — mások phantasiájába. Ebben rejlik a művészet lényege. A képzelet alkotásának azonban, hogy, a mint szükséges, a lélek összes erőihez szólhasson, realitással is kell bírnia. Ennek pedig feltétele a törvényszerűség. Így a művészet az a képesség, mely a phantasiát törvények szerint tevékenynyé teszi. Mind-ebben a phantasia nagy jelentőségének kiemelésén kívül egyelőre újat nem találunk. Lássuk azonban, miben mutatkozik a képzelet átalakító hatalma?

A tárgyon magán, mondja Humboldt, a művész keveset változtathat, mert hiszen a természeti dolgot akarjuk művében is felismerni, de azzal, hogy saját teremtményévé teszi, a tárgynak lényege mégis átalakul, az egész magasabbra emelkedik, eszményivé válik s bizonyos totalitást nyer.

Míg a valóságban ránk nézve minden jelenség egyedül áll, függetlenül a többitől, mert a függést nem szemlélhetjük, addig a lehetőknek birodalmában semmi sincs, valami mástól való függés nélkül. Minden intellectuális tevékenység végső célja az egyes és széthulló jelenségeket egységbe, egészszé összefűzni s ebben vesz részt a képzelet is. A költő tárgyat minden véletlentől megtisztítja, minden vonást a többitől tesz, s az egészet csak magától teszi függővé. Egységet teremt benne, mely azonban nem a

fogalomnak, hanem csak a formának egysége. Ha műve sikerül, olyan alakokat teremtett, melyek a tisztább, az egyes változó körülmények által el nem torzított természetet mutatják. Mindenik közülük sajátosságának bélyegét viseli magán, csakhogy ez a sajátosság csak a formában van és csak szemlélettel fogható fel, de fogalmakkal soha ki nem fejezhető. Így a művészet szebbé és nemesebbé tette a természetet. E célból, mondja Humboldt, nem kell épen vonásokat elhagynia, vagy hozzátennie, mert az idealis nem egyes átalakításoktól függ, hanem általában a mű színétől és fényétől, egységétől és formalitásától, mely közvetlenül phantasiánkhoz szól. Minden eszményi lesz, a mit a phantasia tiszta öntevékenységében teremt, a minek tehát tökéletes phantasia-egysége van. A művészet a természet ábrázolása a phantasia által.

Humboldt szerint az idealissal együtt jár a totalitás, mely abban áll, hogy a költő a tárgyak körén (leírás), vagy az ezekkel keltett érzelmeknek körén (lyra) végig fut. Ennek a fogalomnak közelebbi meghatározása azonban nem épen világos. Hogy nem a műnek tartalmi hiánytalan teljességére kell gondolnunk, abból látszik, hogy írónk Homeros minden énekében, sőt ezeknek majdnem minden helyén megtalálja a totalitást, még pedig abban, hogy az egész élet mindenütt nyíltan és tisztán áll előttünk. Hogyan értsük ezt? Némi felvilágosításul szolgál az a megjegyzés, hogy e műnek megnyugtató hatása épen a totalitástól függ, a mennyiben az ember belőle a világhoz és sorshoz való viszonyát teljesen átlátja. A dolgok sorában számunkra kijelölt hely ugyanis olyan kedvező, hogy az összhang és nyugalom rögtön vissza-

tér lelkünkbe, mihelyt a jelenségek körét, melyeket a képzelet a komoly megindulás pillanataiban, midőn a sorssal számadásunkat végezzük, elének vezet, végig gondoljuk. Ezt a totalitást nem is kell a költőnek kifejtve oda állítani, elég, ha az olvasó közreműködését megnyerve, vele gondoltatja végig. Sem a tárgyak száma, miket tervezetébe fölvesz, sem ezeknek az emberiség legfőbb érdekeivel való közeli kapcsolata nem kiválóan fontos. A fő csak az, hogy az olvasót egy központba állítsa, melyből minden irányba sugarak mennek szét a végtelenbe s a honnan mindazokat a nagy és egyszerű természetformákat áttekintheti, melyek rögtön előállanak, mihelyt a valóságos tárgyakat esetleges sajátosságaiktól megszabadítjuk. A költőnek nem mindent, vagy sokat kell mutatnia, csak idézzon fel olvasójában olyan hangulatot, hogy mindent lásson. Gyűjtse saját lényünket egy pontba és kényszerítsen rá, hogy magunkat egy külső tárgyba objectiváljuk s rögtön, bármi legyen is a tárgy, közvetlenül egy világ lesz előttünk. Mert ilyenkor a mi egész lényünk egyszerre minden részében megmozdul és teremtvé lesz, a mit pedig ebben az állapotban alkotunk, egységet és totalitást fog mutatni. A lélek, melyre a költő hatott, mindig hajlandó arra, hogy akármilyen tárgyból indul is ki, az egész vele rokon kört befussa s mindig a szónak tulajdonképeni értelmében a jelenségeknek egy világát fogja össze.

Mindenből újból és újból csak a phantasia nagy erejét ismerjük meg, mely Humboldt egész elméletének központja s mely úgy a költőnél, mint olvasójánál a hatásnak elengedhetlen feltétele. Az, a kinek sikerült a phantasiát uralkodóvá tenni, mondja Hum-

boldt, költőnek bizonyult. De mindez az összes művészetekre is érvényes. Valamennyinek az a célja, hogy a phantasiát erejének tetőfokára emelje és csak annyiban térnek el egymástól, a mennyiben a közös hatást sajátos viszonyainak megfelelően, mindenik a maga módja szerint éri el.

Goethe költői természetének jellemzése közben Humboldtnak a naiv és sentimentalis költészet különbségére is ki kellett terjeszkednie. Schiller fejtegetései nyomán teszi azt, de részletezőbb. Ariosto és Homeros párhuzama pl. nála finoman kidolgozott, művészi jellemképekké bővült.

A lényeges eltéréseket köztük abban találja, hogy a görög költő plastikusabb, az olasz zeneibb (hangulatosabb); ott a forma, itt a színezés adja a főjellemet (a hexameter is ragyogó színfátyolát szerény ruha gyanánt csak a forma szépségére borítja, míg a rim a színezés előtolakodó eszköze); ott a tárgyra, itt az alanyra vonatkozik minden; ott az olvasó phantasiájában az énekes szavaira csodálatos módon mintegy maguktól állanak elő az alakok, leírás nélkül, itt lépten-nyomon leírásra akadunk s vonás vonáshoz sorakozik; ott mindig a természet és a dolog áll előttünk, itt egyszersmint a művészet s a költő és olvasó személye; az a tárgyra szegezi tekintetét, ez visszavisszapillant magába és a hatásra gondol, melyet olvasójára tesz; az naivabb, ez sentimentalisabb természet. Goethe költeménye tiszta objectivitása és egyszerű igazságánál fogva a régiek műveihez hasonlóbb, de a mint Humboldt kimutatja, úgy a tárgy feldolgozásában, mint az ábrázolás módjában a modern idő jellemét félreismerhetetlenül magán hordja.

Humboldt művének második fele a műfajhoz kötött

külső szabályosság követelményeit tárgyalja. Ezeknek megállapítására forrása ismét csak a költői képzelet-erőnek s a lélek állapotának változó természete, a subjectiv hangulat, melyből a műfaj ered s ugyan-csak a subjectiv hangulat, melyet kelt. Innen hozza le az epos, tragoedia és idyll törvényeit. Az utóbbi műfajét azért, mert a „Hermann“ elhelyezésére van rá szüksége. A mi a hősi tragoedia mellett a polgári szomorujáték, az szerinte az epos mellett az idyll. Úgy találja, hogy az epos hatása alatt a lélek nyugodt, pártatlan, de élénk szemlélés állapotában van, mely objectiv és inkább intellectualis jellemű. Egyes határozott érzés itt nem támad. A dolgok az egész érző embert érintik, de nem jelenlegi pillanatnyi állapotára, hanem egy bizonyos távolságban álló tárgy hatásából eredvén, általában egész helyzetére, létére vonatkoznak. A hallgató így egy sajátos, egyedül uralkodó érzés túlsúlyától mentes marad. A tragoedia összes tulajdonságai ellenben az élénk, közvetlen jelenlét hatására nyúlnak vissza. Itt már egy egyes, heves, határozott érzelem uralkodik a lelken. Ezért Humboldt a tragoe-diát lyrai jelleműnek tartja s benne a lantos költészetnek egy különös, még pedig legmagasabb fajtáját látja (a minek azonban rögtön ellentmond, midőn a tragoediát, mint cselekvény előadását szükségképen plastikusnak nyilvánítja). Az eposban inkább a tárgy, a tragoediában inkább az alany uralkodik, az epos kivisz a világba, egy szabad, derűs, napsütötte természetbe (Ilias?), a tragoedia önmagunkba szorít vissza, az képességeinket, lényünket egészében gazdagítja, ez főleg azt a tehetséget, hogy képességünket egy egyes pontra irányítsuk, tehát az elhatározás erejét és a tetterőt edzi.

Humboldt művének további ismertetésétől elállhatunk. E helyett egy korábbi értekezésére „A férfi és női formáról“ vetünk tekintetet, mert benne az abstract ideal aesthetikai értékére vonatkozólag érdekes tanulságok kínálkoznak számunkra.

Az ember általános képéről hallunk itt, melyhez akkor jutunk, ha vagy egy egészsze olvasztjuk össze a nemi különbségeket, melyek egymásnak teljesen megfelelnek és egymással tökéletes összhangban vannak, vagy ha a nemi jellemtől egyáltalában abstrahálunk. A nemi sajátosságoknak mindenképen el kell a tiszta emberiségben tűnniök, hogy a legfőbb szépség előállhasson. Ez a követelmény egyelőre érthetetlen. Az értelem elvont fogalomalkotásaival fölemelkedik ugyan a férfi és a nő fölött álló magasabb fogalomhoz, a nem nélkül való emberhez, de hogy jusson ide a művészet, melynek alkotásait concret egyéni módon kell szemléltetnie? A két nem különbségeinek egyesítésével a hermaphrodita korcsalakjában keressük-e a szépség-ideált, vagy a nemi vonatkozások teljes elhagyásával egy még korcsabb embertypust alkossunk-e meg? Az utóbbi esetben a dolog képtelen voltát még fokozza, hogy a nemi élet szerveinek elhagyásán kívül a férfi és női test egészen mutatkozó jellemzetesség eltörlésére is kellene vállalkoznunk.

Humboldtra jellemző, hogy a kérdést nem így concret alakjában fogja fel s voltaképen sem egyik, sem másik megoldási módra nem gondol, sőt férfi és női testről beszélve, a nemi szervekre nincs is tekintettel. Előtte a férfi test egyszerűen az erő és szilárdság, a női test a gyengeség és gyöngédség kifejezése, annál a forma (formositás), a vonások határozottsága, ennél az anyag szabad bősége, a vonások kedves

bája (venustas) az uralkodó. Egyik sem lehet szép az ellenkezővel való egyesülés nélkül s a legtökéletesebb szépség csak a forma és anyag, a szabályosság és szabadság, a szellemi és érzéki egység legpontosabb egyensúlyában található fel, mert a mint Schillertől tanulta, vele a formai és dologi ösztönnek egyaránt ki kell elégíttetni. Ez pedig akként történik, hogy a két nem jellemzetességeit gondolatban összeolvasztjuk s a tiszta férfiúság és tiszta nőiség legbensőbb szövetségéből az ideálhoz, az emberiséghez emelkedünk. Azt írunk is elismeri, hogy phantasia korlátozottsága az ideálban ismét csak a nemi formákhoz tér vissza. Hiába fáradozunk azon, hogy a forma uralmát az anyag szabadságával teljesen egyenlő súlyúvá tegyük, mert mindig csak az egyik oldalról indulván ki, vagy az egyiknek, vagy a másinak túlsúlyát fogadjuk el és így észrevétlenül a férfi, vagy női jellemhez térünk vissza. Az ideal tehát csak abban állhat, hogy a faji sajátságok mellett az emberiség általános kifejezése is kellőleg érvényesül. A nem jelleme nélkül a férfinak (s épen így a nőnek) nem volna sajátos szépsége, az általános emberi nélkül nem volna szépsége. Aesthetikai érzésünk egyikben is, másokban is csak akkor talál szépséget, ha az emberiség jelleme a nem jellemét megneemesítette. A cultiválatlan természetes férfi-jellem a moralis ember-jellemmel való kapcsolat nélkül keménynyé, erőszakossá teszi a vonásokat s a forma éles rajza az anyagnak minden lágyágát előli, viszont a nőiség, az emberi culturától érintetlenül, otromba, renyhe, petyhüdt tömeg, melynél az anyag bősége a forma minden nyomát eltörli. A szépség azonban a forma és anyag szabad összeköttetésén nyugszik s ha meg

is fér a két elem egyikének egyoldalú túlsúlyával, — ezen alapszik épen a férfi és női jellem sajátossága — de a másiknak teljes elnyomatását, vagy a mi egyre megy, a kettőnek valóságos elválasztását nem tűri meg.

Azzal a nagy kerülővel a nem nélkül valóságon keresztül eljutottunk tehát — Schillerhez, kinek az aesthetikai nevelésről írott levelei épen itt, a „Horen“ folyóirat ez évi folyamában láttak napvilágot. Maga az absolut ideál, a két jellem tökéletes egybeolvadása pedig elérhetetlennek bizonyult.

JEAN PAUL.

AZ EDDIGI AESTHETIKUSOK BÍRÁLATA. — TERMÉSZETUTÁNZÁS A KÖLTÉSZETBEN. — ANTIK ÉS MODERN KÖLTÉSZET. — A PHANTASIA SZEREPE A MŰVÉSZI ALKOTÁSBAN. — A NEVETSÉGES A FENSÉGESNEK ELLENTÉTE. — AZ OBJECTIV ÉS SUBJECTIV CONTRAST. — A HUMOR ÉS FAJAI.

Az eddig nagyrészt a szép, a fenséges, a tragikum fogalma s a komoly műfajok körül forgó elméletet Richter Frigyes János Pál (írói néven Jean Paul), (1763—1825) Herder barátja, a komikum és humor fejtegetésével egészítette ki. Szépirodalmi gazdag munkásságának érdekes, szellemes, meglepő fordulatokban, a detailfestés minden ékességében pompázó, de szerkezetre formátlan, furcsa és bizarr termékei: prózai idylljei és sentimentálisan humoros regényei közt, egy több kötetes művét találjuk „Az aesthetika előiskoláját“, mely főleg a költészet elméletére tekintve, ennek általános aesthetikai alapot törekszik vetni.

Terjedelmes előszavaiban elmondja, hogy elmélkedése a legszorosabb viszonyban van productiv írói működésével, ennek eredménye s forrása. A kettőnek állandóan kölcsönhatásban is kellene állani mindenkinél, mert a végrehajtó hatalom mindig a legjobb törvényhozó is egyszersmint. Csak Aristoteles és Kant volt költői képesség nélkül is nagy aesthetikus. Jean Paul az aesthetikától főleg a művészi gyakorlat számára vár felvilágosításokat, saját elmélete is

nagyrészt költészetének igazolására szolgál, más elméletek bírálatánál is rendesen azt kérdi, akartak-e használni és használtak-e tényleg a művészetnek? Általában nincs velők megelégedve. Gúnyolja az aesthetikai három-árboczosokat és kikel kritikusok, természet-philosophusok s eklektikusok ellen. Az utóbbiak csak a régít melegítik fel, az előbbieket pedig minden szilárdat és határozottat szétfolyóvá, lég- és aether-körre szellemítenek át. Az újabb német philosophusok egyik része (Fichte, Schelling) construál. Ezek a legtagabb értelmű műszókba (melyek olyan tágak, hogy a „lét“ is csak úgy úszik bennök), szétfolyatják a fogalmakat s például a költészetet az objectív és subjectív sark indifferentiájaként határozzák meg. Ilyenből nem tanulhat sem a philosophus, sem a művész. A másik rész (Reinhold, Schiller stb.) a parallelismus útján halad s a meghatározandót valami egyébbel (a költészetet a philosophiával, vagy képzőművészetekkel) veti egybe s önkényes jegyeket hasonlítgat össze, a nélkül, hogy a kezdetnél tovább tudna jutni. Ugyanilyen semmitmondók a régebbi német aesthetikusok, kik logikai térkörben forogva azt hiszik, hogy a gyémántot meghatározták, ha gyémántpor aggregatumának mondják. Kant meghatározásába is, hogy „szép az, a mi általán fogalmak nélkül tetszik“, a „kellemestől különböző“ tetszésben épen az csúszott bele a magyarázatba, a mit meg kellett volna magyarázni. Egy másik elméletíró a szépművészetek eredetét az aesthetikai ideák útján való előadásban keresi s ezzel az „aesthetikai“ szóval az egész meghatározandót készen bele állítja a meghatározásba.

Jean Paul nem akarja elődeinek sem példáját, sem tanait követni. A mennyire ilyen „nyomdapapi-

ros-világban, a hol az íróasztal közel áll a könyvszekrényhez“ lehetséges, eredeti igyekeznek lenni. Kivált a nevetséges, a humor, az irónia, az élcz fejezeteiben (ez a mi írónk szellemének legsajátosabb birodalma,) csakugyan saját útjain is járt.

A költészet meghatározásai közt az aristotelesi: „a természetnek szép utánzása“, tetszik neki legjobban, mert ez a költői nihilismust és materialismust egyaránt kizárja. Ugyanis benne a Fichte-féle „én-kórság“ valóság-gyűlöletével szemben a természet-tanulmány nagy jelentőségének kiemelése foglaltatik. Jean Paul rámutat Homeros, Shakespeare, Goethe költészetének realismusára s még a természet alázas másolóját is többre tartja, mint a festőt, ki az aethert aetherbe s aetherrel festi. De azért „az utánzás“ ne legyen „másolás“. A világtörténet még nem epos, az igazi szerelmes levél még nem illik a regénybe s az útleíró s a költő tájképei mások. A költő semmit sem vehet a természetből átalakítás nélkül. Még Shakespeare humoristikus jellemei is általánosak, symbolikusok. Milyen költőietlen volna a legmagasabb foku fájdalom némasága és szegényessége a színpadon! Mekkora ellentmondás volna, ha ebbe a napsugaras, megdicsőült csodaországba, melyben istenek járnak-kelnek, a mely fölött nem süt a nehéz földi nap, a hol könnyebb idő száll s más nyelv uralkodik, a hol nincs többé igazi fájdalom, föl tudna hallatszani az indulat vadsága s az újjongás, vagy kínnyers kiáltása, ha ott is minden virágnak olyan lassan s annyi fű közt kellene fölnevekedni, mint ezen a lomha világon, s ha nem a virágok kelyhének kinyílása s bezárulta mérné az illanó időt, hanem a nehéz történelem-órának vaskerekei és tengelye? Az-

után a természet maga is minden ember előtt másnak tűnik fel s örökös emberesülésben van. Csak épen az a kérdés, hogy kinek a lelke ömlik át beléje, egy rab-szolga-kapitányé-e, vagy Homerosé?

A költési módokat és műformákat élénken és szellemesen megírt fejezetekben látjuk jellemezve. A görögök költészetének fő sajátosságát a plasticitásban, vagy objectivitásban találja. Minden alakjuk mintegy járó Dädalus-szobor testtel és mozgással, míg az újabb költészet alakjai inkább az égen úszó felhők, melyeknek nagy, de hullámozó körvonalai minden második ember képzeletében önkényes magyarázatot nyernek. A görög maga látta s élte át és nem könyvből olvasta az életet, innen a valóságnak éles körrajza. Utólérhetetlen felsőségük első sorban és főleg a szobrászatban van. A testi alak s a szépség tökéletesedésének határai vannak, mikén az újabb idők túl nem mehetnek, de a költészet belső s külső anyaga századok folytán mind nagyobb tömegekben halmozódik fel s a szellemi erő is, mely formákba kényszeríti, több gyakorlottságot nyerhet. Ezért a görögök utánzása, mely a képzőművészetben is kétséges értékű, a költészetben épen indokolatlan. Egy nép második kiadásban (Volks-Doublette) nagyobb csoda volna, mintha az égbolton a felhők phantastikus formái másodizben az elsőhöz teljesen hasonló módon alakulnának. Még magában Hellásban sem támadhat fel újra a régi.

Az újabb költészet jellemére romantikus, subjectiv. (A Schiller-féle „sentimentalis“ jelző szerinte a modern subjectivitásnak csak egyik oldalát jelenti.) Romantikus pedig a határoltság nélkül való szépség, a szép végtelenség, az elmosódott körvonalokkal

bíró, a holdfényes, a kétséges, a sejtelmes. Szobor, mert határozott körvonalai vannak, nem lehet romantikus, festmény inkább, de az igazi romantikus művészet a zene. A romantikus költészet, kivéve az indet és ó-északit (az Eddát), a kereszténységgel együtt jelentkezett. A megváltozott vallásos felfogásban, mint egy utolsó ítélettel az egész érzékiség, minden bájával elpusztult s egy új szellemvilág állott helyébe. Minden földi jelen égi jövővé vált. Mi maradt a költői szellemnek fent a külső világ összeomlása után egyéb, mint a belső világ, melybe amaz beomlott? A szellem magába szállt és éjjelébe, és szellemeket látott. A görög derüs vidámság helyébe a végtelen vágyakozás, kimondhatatlan boldogság vagy korlátlan kárhozat, szellemektől való félelem, rajongó szemlélődő szeretet, határtalan szerzetesi lemondás és platoni, vagy újplatonii philosophia lépett. Most a költői műfajok is sajátos jellemet nyertek: a lyra sentimentalissá, az epos phantastikussá vált, míg a dráma, mint ennek a két műfajnak egyesülése, sentimentalis és phantastikus lett egyszerre.

Mindezek a fejtegetések, bármennyit polemisál is írójuk Schillerrel, jórészt nem egyebek, mint az ő termékeny gondolatainak szellemes körülírásai, míg a görög művészet jellemzésén Winckelmann hatása érzik.

Jean Paul a művészeti alkotásban a phantasiának kiváló szerepet jelöl ki. Legelső foka az elfogadó phantasia, melybe azonban szintén némi alkotás, teremtés vegyül, második foka a talentum, hol a phantasia alacsonyabb kifejlődése mellett az éleselméjűség, élcz, értelem, képzelet uralkodnak, harmadik fokon a nőies, inkább elfogadó, mint teremtő, passzív lánghelmék állanak, kik a nagy világszellemet nyílt

lélekkel fogják fel, de nincs erejük visszaadására. Végre az activ lángelme következik, melyben a phantasia fenhatósága alatt az összes lelki erők, köztük az értelem is egyszerre virágzásban állanak. A ki lángelmét értelem nélkül tud gondolni, mondja írónk, az maga is értelem nélkül gondolkozik.

A műnek szorosabb értelemben vett poetikai anyagát, a jellemekről, eposról, drámáról, regényről való fejtegetéseket és szegényes fejezetét a lyráról, bár szintén nincsenek mély értelmű, érdekes megjegyzések nélkül, mellőzve, legbecsesebb részéhez, a nevetségesnek elméletéhez sietünk át.

Itt is, mint a költészetről való részben, az újabb elmélkedők meghatározásaival szemben Aristotelesét az ártalmatlan fonákságról még legjobbnak tartja. Ő maga mindenekelőtt a nevetségesnek ellentétét keresi. Ez szerinte nem lehet sem a tragikus, sem a sentimentalis, mert a komikum ezekkel a tragikomoediában, az érzékeny vigjátékban, meg Shakespeare-nél és Sterne-nél jól megfér. De kísértsük csak meg a komikumot a hősi eposba belevinni s azonnal meggyőződünk, hogy ez, a műfaj jellegének megrontása nélkül, lehetetlenség. Ebből látszik, mondja Jean Paul, hogy a nevetséges a fenségesnek halálos ellensége. Mivel már most a fenséges az érzéki tárgyakra alkalmazott végtelen (a végtelen nagy), mely csodálatot kelt, az ellentét szerint a nevetségesnek végtelen kicsinynek kell lennie.

Kérdés, e meghatározások helyesek és kielégítők-e? Először is a lehozott tételen ütközünk meg. A végtelen kicsiny legáltalánosabb értelmében annyira nem nevetséges, hogy Burke teljes joggal épen a fenséges nyilvánulásai közé sorozhatta. Aztán a hu-

mor, melyet írónk a komikum csúcspontjának tart, nem fér-e meg a modern nagy költőknél, kivált Shakespeare-nél, kit Jean Paul maga a legnagyobb humoristák közt említ, épen olyan szépen a fenséggessel, mint imént a tragikussal vagy sentimentalissal? Ez megingatja bizalmunkat az egész módszer helyességében, önkényesnek mutatja be az eredményeket s nem tud megingatni azon véleményünkben, hogy a nevetést keltővel nem a csodálkozást ébresztő, hanem a sirásra hangoló, a vidámmal a szomorú, a komikussal nem a fenséges, hanem a tragikus áll természetes, egyenes ellentétben.

A nevetséges tárgykörének kihasításánál a moralitás tere érintetlenül marad. Az erkölcs tiszteletet, szeretetet, az erkölcstelenség megvetést, gyűlöletet ébreszt, de egyik sem nevetséges. A bűnnel szemben támadó bosszankodás és harag a satirában komoly, keserű izű és nem sorolható a komikumnak derűs, szabad költői játékához. A kettőt mégis összeelegyítő művek az ellentétes hangnemek együttes alkalmazásával épen gyötrelmesekké válnak. A nevetséges tisztán az értelem tevékenységének terére szorúl s körébe való minden értelmetlenség, midőn valami cselekvésben vagy állapotban érzékileg szemlélhetjük, de ismét csak akkor, ha nem a cselekvő képzeteinek alapjára helyezkedünk, hanem saját belátásunkat állítjuk szembe az ő ténykedésével. Sancho egész éjjel függött egy csekély mélységű árok fölött, mert azt hitte, hogy mélység tátong alatta. Az ő hiedelmét elfogadva, erőlködése egészen érthető. Csakhogy mi az ő tettevel a mi belátásunkat kapcsoljuk össze s az így származó ellenmondásban látjuk a fonákságot. A nevetségesnek, mint érzékileg szemlélt végtelen értel-

metlenségnek alkotó részei közt tehát az objectiv contrast mellett (az az ellenmondás, melyben a nevetséges lénynek törekvése, vagy létele az érzékileg szemlélt viszonynyal szemben áll) lényeges a subjectiv contrast is, mely lelkünk és nézetünk odakölcsönzéséből származik. A nevetségesnek meghatározásai, Jean Paul szerint, épen azért hibásak, mert csak egyszerű realis contrastot tételeznek fel, a második látszólagos helyett. Pedig a subjectiv elemnek itt lényeges szerepe van, a miből következik, hogy a komikum, épen úgy, mint a fenséges, az alanyban s nem a tárgyban rejlik s ugyanaz a cselekvés nevetséges lehet, vagy helyeslésünket nyerheti meg, a szerint, a mint a szóban levő becsúsztatást, saját belátásunknak érvényesítését végrehajthatjuk, vagy nem. Ha Ariosto, a költő, őt leczkéztető atyját megadással hallgatja, ebben mindaddig semmi nevetséges nincs, míg nem látunk be a fiu lelkébe, ki egy vígjátékában szereplő házsártos apa jellemzéséhez most tesz megfigyeléseket.

Ezekhez az értékes megjegyzésekhez járúl a humornak, a „romantikus komikumnak“ elmélete, melylyel Jean Paul hazájában e fogalom behatóbb vizsgálatát megindította. A nevetségesnél, így hangzik fejtegetése, csak véges áll ellentétben végessel, a romantikusnál azonban mindenütt végtelenségnek kell érvényesülni. Ezt a követelményt teljesíti a humor is, melynél a végességet, mint subjectiv contrastot az ideának, a végtelenségnek, mint objectiv contrastnak csúsztatjuk alája (unterschieben). Ekként a humor igazi ellentéte a fenségesnek. Ezt a végesre alkalmazott végtelennek határoztuk volt meg, a humor ellenben a végtelenre alkalmazott véges. A humorista

a nagyot lealacsonyítja, a kicsinyt felemeli, hogy a kettőt egymás mellé tehesse s így mind a kettőt megsemmisítse, mert a végtelenséggel szemben minden egyenlő és semmi. A humor alkotó elemei közül kiemeli a totalitást. A humorista nem egyes hibákat vesz üldözőbe, mint a satirikus, hanem az általános emberi gyarlóságot látja s míg a közönséges gúnyolódó magát a kigúnyolttal szemben fölényben érzi, addig a humorista a megmosolygott emberiséggel való rokonságát nem tagadja. Ezért is az hidegen hagyja, ez fölmelegíti a lelket. A humor további alkotó részei a végtelen, megsemmisítő idea, a subjectivitas és érzékiség. Az utolsónak megfelelően a humorista, az élcz és phantasia képei s ellentéteitől színes előadásával, a lelket érzékiséggel tölti el. A subjectivitas folyománya, hogy az „én” mindenben a főszerepet játsza s az író, a hol lehet, még személyes viszonyait is beleelegyíti, hogy költőileg megsemmisítse. Végre a humor, midőn a kicsivel a végtelent méri és összekapcsolja, nevetést kelt, de ebbe fájdalom és nagyság is elegyedik. A régi görög költészetben a tréfa derűjét találjuk, a modernben a humor félig vidám, félig komoly formáját. A humor, mondja Jean Paul, alacsony soccuson jár, de gyakran tragikus álarcczal jelenik meg, legalább kezében. Ezért a nagy humoristák rendesen komolyak s épen melancholikus népeknél leggyakoribbak. A régiek, teszi hozzá, sokkal jobban örültek az életnek, semhogy a humoristikus élet-megvetés náluk gyökeret verhetett volna.

A humor fajtái közt az ironia s a szépszély (Laune) szerepel. Ezeknek fejtegetéséhez csatlakozik egy terjedelmes fejezet az élczről. Jean Paul két fajtáját, az értelmet (Reflexionswitz) s a képest különbözteti

meg. Az utóbbit a phantasia teremti azzal, hogy a testit megszemélyesíti (így mondjuk, hogy a vihar haragszik) vagy a szellemit megtestesíti (pl. e kitételben: a harag vihar). Találó észrevétele, hogy a francziák az élcznél inkább a reflexio, a németek és angolok inkább a phantasia vezetésére bizzák magokat.

Jean Paul Kant és Schiller tana ellen való gyakori kifogásai mellett is e bölcselkedők aesthetikájának továbbfejtői s kiegészítői közé tartozik. Érdeme, hogy a komikumnak rendesen mellékesen érintett fogalmát az előtérbe helyezte s minden oldalról megvilágítani igyekezett. Műve más kérdések tárgyalásakor is gazdag szellemes ötletekben, mély gondolatokban. Tudományos műveknél azonban egészen szokatlan a forma és nyelvezet, melyben vizsgálódásait közli. Élénk, színes, képektől, hasonlatoktól tarkáló előadásmódja, bár az olvasó érdeklődését leköti, nem válik mindig a munka előnyére. Sokszor költői képeket és körülírásokat kapunk a fogalmak logikai, éles meghatározásai helyett s a virágos kifejezésekből nem hámozódik ki könnyen és tisztán a bennök rejlő gondolat. Írónk az elmélet terén is költő s a phantasia embere maradt.

A METAPHYSIKAI AESTHETIKA ARANYKORA.

A ROMANTIKUS SZELLEM TÉRFOGLALÁSA.

SZABADSÁGTÖREKVÉSEK ÉS REACTIO. — AZ IRODALOM RÉSZT VESZ A HARCZBAN, VAGY ELZÁRKÓZIK AZ ÉLETTŐL. — MELYIK VISELKEDÉS FELEL MEG A MŰVÉSZETEK RENDELTETÉSÉNEK? — A MŰVÉSZET NAGY TEKINTÉLYE. — HELYE A PHILOSOPHIA ÉS VALLÁS MELLETT. — A KÖLTÉSZET SUBJECTIV JELLEME. — AZ ÉRZÉS ÉS PHANTASIA VEZET. — ELFORDULÁS A CLASSICISMUSTÓL. — ELTÉRŐ IRÁNYOK A KÉPZŐ-MŰVÉSZETBEN. — TUDOMÁNYOK ÉS BÖLCSÉSZET, — A KOR BÖLCSÉSZETÉNEK ÁLTALÁNOS JELLEME.

Áttekintésünkben új idők küszöbéig jutottunk. Álljunk itt meg egy pillanatra s vessünk futó tekintetet a korszellem átalakulására és a politikai és művelődési viszonyokra.

A XIX. század első felét, melyre egyelőre szorítkozunk, a szabadelvű törekvéseknek és a reactionak küzdelme tölti be. A nagy forradalom óriási véráldozattal létesített intézményei jóformán még a századok fordulóján sem jöhettek át. Az 1799. évi államcsíny Franciaországot katonai dictatura karjaiba döntötte, melyből lassanként korlátlan és vakmerő önkényuralom hajtott ki. Másutt is fenmaradt a régi szellem és a szórványosan mutatkozó szabadelvű reformok csakhamar elnyomorodtak a kedvezőtlen viszonyok közt, mint a nap csaló melegére idő előtt kihajtott s a kora tavaszi dértől leforrázott növények. A szabadságharczok lezajlása és Napoleon hatalmának összeom-

lása sem kedvezett az alkotmányosság elismertetésének. Az európai államokban meghonosuló rendőri uralom irtotta a szabadelvűséget, melyet egy koronás fő bizonyos fajta lelki betegségnek bélyegzett. Ezt az irányzatot Metternich herczeg, „a liberalismus sárkányának megölője“, képviselte leghatalmasabban. Még Bentham és Byron hazájában, a szabadság klaszikus földjén is mutatkoztak, a toryk felülkerekedése idején, e rendszer nyomai. Azonban az erőlködés hiábavalónak bizonyult; az embereket nem lehetett kigyógyítani a legdrastikusabb szerekkel sem. Az egész koron keresztül hol itt, hol ott látjuk fölkelés tüzétől megfestve az égboltot Európa fölött. Magasra csaptak a lángok Párisban is, hol a júliusi forradalom megrázkódtatta az államépületet. Még elébb délen a görög nép, csodálatos, hogy épen külföldi, egyébként reactionarius nagyhatalmak segélyével, kiket Metternich hiába igyekezett tervökről lebeszélni, kivivta függetlenségét. Az új szellem lassan mind több tért foglalt el az uralmáért szivós kitarással küzdő régítől. A század közepén a februáriusi forradalom vihara separt végig a nemzeteken s néhány évtized elteltével a régi rendszer csakugyan végleg kimúlt.

E forrongó időnek költészete is az. A kort mozgató eszmék helyet találtak s a küzdelem izgatottsága tükröződik benne. A költők nincsenek mind a liberalismus táborában. Sokan, francziák és angolok is conservatív érzülettel a régihez ragaszkodnak, a forradalom szigorú bírái, az absolut királyság fényében sűtkéreznek, sőt egyenesen a reactio szolgálatába szegődnek. De velök szemben állanak a franczia emigransok izzó Napoleon-gyűlöletükkel, Moore, az ír szabadság lelkes dalnoka, Campbell, a lengyel romlás siratója, Shelley,

Byron, a zsarnokság esküdt ellensége s a világszabadság rajongó hive, a megöregedő Hugo Victor és Beranger, az olaszok közül Giusti, Alfieri, a magyar nemzeti újjáalakulás és szabadságharcz összes költői, élükön Petőfi óriás alakjával s a „fiatal Németország“ jelesei: Herwegh, Freiligrath, Prutz, Börne. Hatalmas hullámokat vet a költészetben a társadalmi téren folyó küzdelem is. Az egyén, mely nagykorunak érzi magát, jogait követeli s a költészet szavát és tekintélyét veti latba mellette, támadja a régi előítéleteket, de aztán általában mindazon formákat, melyek nyomasztóan nehezedenek az emberre, ostromolja a korlátokat, melyek szabad érvényesülésének, természetes és így jogos vágyainak mindenfelől útjában állanak, tördeli és fessegeti a lánczokat, miket a társaság tagjaira rákényszerít, hogy holtukig zörgessék. A költő elmélkedik a társadalom problémáján, vagy rokonszenves példákban mutatja be az egyén küzdelmeit, vergődését, alámerülését, fölfedi és rikitó szinekkel festi azt a belső romlottságot és szennyet, melyet a conventionalis rendezettség, a külső ragyogás hamis és hazug máza eltakar s mindezért a társadalmat szigorú felelősségre vonja. Igaz, hogy aztán gyakran követeléseiben nemcsak a közmegállapodás és szokás formalitásain és önkényes szabályain teszi túl magát, hanem olyan törvényeken is, melyek mély erkölcsi alapokon nyúgszanak s az egyénnek adott lehető nagy szabadsággal a köz érdekeit komolyan veszélyeztetik.

Ezzel a nagyszabású költészettel, mely a valóság körében mozgott és inspirációit a közvetlen jelenből merítette, főleg Németországon egy másik áll szemben, mely külső okok s a létezővel való elégedetlen-

ség érzete által erre indítva, elfordult a valóságtól, elzárkózott a külvilágtól, az élet zajától, került az actualissal való minden érintkezést, mintha félne, hogy „megégeti magát rajta“. Visszaszállott a rég elmúlt időkbe s a lovagvilágból vette eszményeit, rajongott a góth építészet és szobrászat, Eyck-ék, a németalföldi régi mesterek, Dürer művészete s a középkori költés emlékei iránt, vagy egyáltalában átengedte magát a phantasia játékanak, a szellemek, az álmok honában, ábrándképeiben élt, melyeket nem vetett alá a tények ellenőrzésének. A költő magasan, játszva „lebegett a dolgok fölött“, kénye-kedve szerint szötte és maga törte össze illúzióit, genialis, féktelen, szeszélyes játékában ironikusan tekintett saját munkájára, nem hitt alakjaiban maga sem komolyan, hanem mosolygott rajtuk, mint subjectivitásának tisztán tőle függő teremtményein. Ez a szeszélyes játék most a szellem erejének s a lángelme élénkségének próbaköve s a gondolkozók elméletet rögtönöznek az ironiáról, a paradoxonok formájáról, melyben „minden tréfa és minden komolyság, minden őszintén feltárt és minden mélyen elrejtett egyszerre“. Az ironia tetőfoka az ironia ironiája, mikor a költő mintegy beleunva a minduntalan eléje tolaikodó ilyen formákba, ezeket magukat is ironikus értelemben használja.

Az élettől elfordulók törekvéseik jogosultságának bizonyítására arra hivatkoznak, hogy a művészet a valóságtól független külön ország, hol a látszat uralkodik. Ez a világ saját törvényei alatt áll, teljesen autonom, tisztán önmagáért is van és semmi külön, külső, rá nézve idegen czélokat nem követhet, a nélkül, hogy egéből le ne szállana s magához méltatlanná ne váljék. Tieck magasztalja a „haszonta-

lan“ művészetet. Nem tudjátok-e, kérdezi, hogy a mi igazán nagy, nem haszonélvezésre való, hogy az istennek természetétől a hasznosság teljességgel idegen s a ki mégis követeli tőle, a fenségességet meggyalázza és közönséges emberi szükségletekhez alacsonyítja le? Szavaira a visszhang francia földről felel, a hol Gautier Théophile a művészetnek önmagáért való lételét s a moralis érdekektől való függetlenségét, erőteljesen kiemeli; ellentétben a „divattal“, mely megköveteli, hogy a mű erényes és keresztény legyen, védelmébe fogadja az érzelmes, indulattól, szenvedélytől lángoló regényt (maga is ilyent ír) s epésen kikel az esztelenek és hülyék ellen, kik mindig azt kérdezik, mire jó ez, vagy az a könyv? Ezek nem tudják, hogy abból, a mi szép, semmi sem nélkülözhetetlen az életre, hogy csak az az igazán szép, a mi semmire sem való s a hasznos rút, mert valami szükségletnek kifejezése, ez pedig nemtelen és undorító, mint maga az ember nyomorúlt és beteges természet. Nem a csatorna leghasznosabb része-e a háznak, de legszebb-e azért? De Vigny Alfred is beszél a gondolkozóról (Penseur), a költőről vagy íróról, ki az ideálra függesztve tekintetét, elégedetlenül fordul el mindentől, miben ezt teljes tisztaságában nem találja fel s elmerülve magába, megfelelkezik a korról, melyben él, az emberekről, kik körülte vannak, és szembeállítja őt az improvisátorral, a szónokkal, államférfiúval, publicistával, ki nem távoli, tartós hatásra számít, hanem közvetlenül akar hatni, uralkodik a közvéleményen s arra tör, hogy kora nagy legyen általa. Megjegyzi azonban, hogy a régebben olyan élesen elváló ezen két faj közt a legújabb korban, nem javára a művészetnek, a határok

gyakran elmosódnak. Hasonló értelemben szól alkal-
milag Hugo Viktor is, ki különben maga is le szo-
kott szállani költeményeiben a politikai élet küzdő-
terére. Attól óvja költőjét, hogy ne süllyedjen a napi
érdekek kicsinyességéig alá, ne vegye a felkapott,
divatos, de muló jelszavakat ajakára, nehogy ezekkel
együtt műve is rövid életű legyen, hanem hirdesse
az összes népeknél, minden időben érvényes örök
igazságokat. Minél egyetemesebb és általánosabb s
minél távolabb áll a pártoskodástól, annál tökélete-
sebben teljesítette hivatását. Így Molière jobban meg-
felelt, mint Voltaire, Shakespeare jobban, mint Molière.
A francia drámaíró egy párthoz szólott, a vigjáték-
író a társadalomhoz, az angol az emberhez. A fiatal
Németország írói tovább mennek s a művészetet az
élettel a legszorosabb kapcsolatba kívánják hozni.
Börne kiméletlenül szemébe vágja Goethenek és Schil-
lernek a vádat, hogy koruk politikai mozgalmaitól
távol tartották magukat s kivált az előbbi, a gyűlölt
„titkos tanácsos“ akkor, mikor a legfontosabb jogok-
ért, a sajtószabadságért folyt a küzdelem, nemcsak
nem érvényesítette befolyását, hanem elfordulva az
ügytől, a Hesperidák kertjének arany almáit szede-
gette. Wienbarg Ludolf is gúnyolja az élet hullám-
verésétől nem érintett költészetet, mely csupa költői
sóhajokat, lovagokat, lovagjátékokat, utazásokat, sé-
tákat és hasonló censura-mentes és ártatlan dolgokat
énekel s a lyra értékét abban találja, ha revolutio-
narius, azaz a költő lelkében s a korszellemben dúló
harczot és rombolást fejezi ki. Azért azonban Uhland-
nak korvonatkozásoktól független költeményeit is tudja
becsülni és Goethe közömbösségét is mentegeti.

A korra jellemző az a kiváló becs, melyben most

a művészet áll és a művész kiváltságolt létéről, isteni küldetéséről, szentségéről elterjedő vélemény.

Mint a teremtő, mondja Tieck, a moha szálaiból s a kövekből szól hozzánk gyarlókhoz, kik egyenes szavát nem tudnók megérteni, úgy a művész a belőle szétáradó csodálatos, ismeretlen, varázslatos fényt a művészet jegeczein át sugároztatja az emberek felé, hogy ne ijedjenek meg tőle, hanem a maguk módja szerint megértsék őt. A művészet hatása alatt a jelen egyetlen nagy virággá változik, melynek kelyhéből isteni illat száll felénk. A szegény szomjas szív semmiben sem találhat olyan kielégülést, mint a művészet élvezetében, mely önmagunk érzésének és megértésének legfinomabb módja. A művészet halhatatlanságunk záloga, titkos jel, melyről az örök szellemek csodálatos módon egymásra ismernek. Wackenroder Vilmos, az érzékeny lelkű író, Tiecknek barátja, a művészet rendeltetését abban látja, hogy az érzelmeket, miket a földi élet zűrzavaros tömkelegéből kiválasztunk, mintegy emlékül megőrizze számunkra. Érzéseink ugyanis néha olyan pompásaknak és fenségeseknek tünnek fel, hogy mint ereklyéket drága szentségtartókba rejtjük, örömmel térdelünk előttük és mámorunkban nem tudjuk, hogy vajjon tőlünk, vagy a teremtőtől ered-e mindez? A művészetnek a vallással való közeli rokonsága, melyről a philosophiai elmélet is sokat tud beszélni, most minduntalan kifejezésre talál. Schlegelék szerint a költészet és bölcsészet különböző körei, formái, vagy tényezői a vallásnak. Ha őket összekötjük, a vallást fogjuk kapni. A költészet magva és centruma a mythologia. Novalis kijelenti, hogy az igazi költő ma is pap s azt kérdezi, nem fog-e eljönni az az idő, mikor a költő és a pap egyáltalában egygyé válik ismét,

mint egykor régen egy volt? Schlegel Frigyesnél olvassuk, hogy a költészetben minden művészet és tudomány legbelső életcsírája rejlik. Innen indult ki és (Schellingnél fogunk ezzel a gondolattal újból találkozni) ide fut vissza minden. Az emberiség ideális állapotában nem is volna költészetnél egyéb, a jelenlegi, szétaprózott állapotban pedig csak az igazi és tökéletes költő lehetne ideális ember és egyetemes művész. A mi az ember a föld többi teremtményei között, az a művész az emberek közt. Ő azt a magasabb lelki szervet alkotja, melyben az egész külső emberiségnek életszellemei összetalálkoznak.

A költészet most határozottan subjectiv jellemű. Alapszinezetét szelidebb vagy hevesebb, halkabban vagy izgatottabban lüktető érzelem s a kedély túlfeszültségében született emésztő, heves, lángoló, mindent átható és romboló szenvedély adja meg. Mintha most az ember csupa szívből állana. Betegességig fokozódó érzékenység, sokszor tárgyatlan vágy, ismeretlen boldogság után való sóvárgás uralkodik rajta. Az érzelmek közül a fájdalmasak állanak előtérben, sentimentalis hangulat, melancholia, világfájdalom hangzik a lant húrjain, a szívből jövő, egészséges nevetés, lelki derű, ujjongó öröm megnyilatkozása ritka, a humorban és ironiában is letörölhetetlen keserű vonás van. Tieck állította, hogy minden hangszer megcsendülése komolylyá teszi az embert s még a táncdalok is epedő sóvárgást, ismeretlen fájdalmat oltanak a szívbe. Ezt a „bánatos gyönyört“, a fájdalom kéjét keresi most a művészet. A korhangulat legalkalmasabb kifejezőjének bizonyult a zene, ez a kiválóan romantikus művészet (Schlegel), mely az érzelmeket az angyalok nyelvén emberfölötti módon

ábrázolja, kedélyünk minden hullámozását testiség nélkül, légi harmoniák arany felhőibe öltöztetve, mutatja fejünk fölött (Wackenroder) ez a legfinomabb elem, melyből a legelrejtettebb lelki álmok, mint láthatatlan patakból táplálkoznak (Tieck). A képzőművészetek közül a festészet áll a romantikus szellem szolgálatában, melynél a színek jelentőségét és kifejező erejét az elméletírók nyomatékosan kiemelik, a költészeti műfajok közül pedig a lyra, mely nemcsak saját területén fejlődik gazdagon, hanem betolakszik az eposba és drámába is.

Az érzelmek közt, miket a költés felölel, a vallások kiválóan fontosak. Elterjedt nézet volt, hogy a művészet és vallás egyesüléséből származik a legszebb életfolyam s a zene, festészet, költészet akkor áll hivatása magaslatán, ha különböző oldalról az égi várat ostromolja, merészen versenyezve, hogy melyikök tud isten trónusához legközelebb férközni (Wackenroder). Lamartine meggyőződése is az, hogy vallás, philosophia és költészet nem egyéb, mint az örök létezőhöz való viszonyunknak többé-kevésbé tökéletes megnyilatkozása. A vallás a lélek költészete s a költészet legkiválóbb tárgya a vallás. Mint a lyrismus általában, úgy ez az irányzat is a múlt idők hidegenjőzőn rationalismusa által hátraszorított szívnek felszabadulását és fölülkerekedését jelzi. A vallás most nem probléma, melyen érvek és ellenérvek által vitatkozni lehet, hanem sejtelem, hit, érzés, mély, belső meggyőződés. A vallások közül mély mysticismusa s a művészethez való benső viszonya miatt a katolikus, ez a legművészebb, legköltőibb, legemberibb, egyetlen igaz vallás (Chateaubriand, Schlegel), felelt meg a közérzésnek leginkább. Főleg a németeknél, a közép-

kor egész világfelfogása és intézményei iránt való csodálat és vonzódás által is elősegítve, gyakoriak a protestánsok kitérései. A vallás mellett a szerelem is gazdag termőföldje a költészetnek. Nem egy bájos, illatos virág fakadt belőle, de mérget lehelő is akadt akármennyi. Van nemes, magasztos, fenkölt, igazán átérzett, de van csinált, durva, aljas is elég. Az eszményi, erkölcsi magaslaton álló közelében helyet talált a rafinált érzékiség s a „hús apotheosisa“.

A lyra ellen állásfoglalást csak a „fiatal Németország“ aesthetikusánál, Wienbarnál találunk, ki minden szerelmi ömlengést bolondságnak s az egész műfajt, hacsak nem philosophál Pindaros módjára, vagy nem fú Tirtaiosként a túbába, asszonyok számára valónak nyilvánítja. Ugyanő a romantikusoknak középkorimádásaival is szakít s a reformatio által megölt szellemnek felújításában képtelenséget lát. Az új nem származhatik a halott régiből, ellenkezőleg épen a formalismusnak, a feudális maradványoknak és mindenféle kényszernek elvetése tartozik létfeltételei közé.

A szív mellett a phantasia vezet. Hatására a logikailag szabatos és világos, a tiszta forma, határozott, plastikus körvonalak helyett az ötletes, a szeszélyes, néha a hóbort határain járó, a homályos, zavaros, szétfolyó honosul meg, a sejtelmes, holdfényes, mystikus, borongós, csodás, phantastikus, dämonikus foglal tért a művészetben. A tudattalan, az ösztönszerű a művészi alkotásnál most jobban érvényesül, mint valaha. A képzelet mellett ritkán áll őrt az értelem, hogy a túlzásokat megnyesse s az egész hullámozó anyagot formákba öntse. Íme Tieck csodálatos álmokról beszél, melyek a művészt meglepik, légi alakok seregeiről, melyek elméjében ide s tova vonulnak. A

költő szellemét örökösen hullámozó folyamnak mondja, melynek dallamos zúgása egy pillanatig sem hallgat el. Ezekből formálódik a mű. Igaz, hogy a realistikusabb francia és angol költészetben a valóság megfigyelése, a tények és történeti adatok korlátozzák az ilyen tisztán magából szövődő alkotást. Hugo korhűséget és localis szint is követel művésztől, de nála is nagy szerepet játszik a bizarrat, furcsát, phantastikust kedvelő képzelet. Az érzés finomsága s a képzelet gazdagsága egyesülten a természetérzéknek rendkívüli fejlettségét idézte elő. Rousseau vetése most teljes virágjában áll mindenfelé. Chateaubriand és Lamartine, Byron és Shelley, Tieck és Novalis mélyen együttéreznek, szeretettel vonzódnak a természethez, jelenségeit lelkük, belső világuk tükrévé teszik, élettel, lélekkel ruházzák fel őket és az emberre való hatásukban egy titkos, végtelen hatalomnak hozzánk intézett mysticus szózatát ismerik fel.

Az izlésnek most szükségképen el kellett fordulnia a classicismustól. A szabályosság, a hideg, nyugodt objectivitas nem korszerű többé. Szabályoknak általában kevés az értékük. Az egyén fölülemelkedik rajtuk és souverainitása, melyet az elmélkedők az életben is követelnek számára, a művészetben csakugyan valóra válik. A lángész, a korlátokat ledöntve, szabadon teremti, mint előbb a Sturm és Drang korában, melylyel ez az idő nem egy tekintetben félreismerhetetlenül rokon. Schlegelék még dicsérik Goethét s a görög irodalom szépségeit, de az irodalom már messzire eltért nyomaiktól. Ugyancsak ők beállott anarchiáról panaszkodnak. Franciaországban is most teljesen felszabadult a költészet az álclassicismus bilincsei alól s leáldozott Racine csillaga, mely a napoleoni korban

egy ideig régi fényében ragyogott. Hugo hallani sem akar többé a hamis idealisálásról s az egységekről. Fennen kiáltja, hogy a költőnek nem kell min-
takra tekinteni s nem kell másra hallgatni, mint a természet egyetemes, örök törvényeire és azokra a sajátosokra, változókra, melyek minden mű számára az illető tárgy külön feltételeiben rejlenek. A szép kultusának is vége. „Cromwell“ előszavában, a classicismus ellen intézett csatakiáltásban, Hugo az igazságot s ebben a jellemzetest egyenesen az újabb művészet lényeges megkülönböztető sajátosságának nyilatkoztatta ki. A modern ember meglátja a rútat is a szép mellett, a formátlant a bájos szomszédságában, a grotesket, a fenséges ellenképét, a rosszat a jóval, az árnyat a fényvel ellentétben s egyiket sem kerüli el többé ábrázolásaiban. A grotesk a régiek ebbeli félénk kísérleteivel (tritonok, satyrok, kyklopok stb.) szemben, a modern művészetben végtelen fontosságu lett s egyrészt a rútat és borzasztót, másrészt a komikust és tréfást szülte.

A classicismus „nemzetközi“ jellegével szemben most a költészet határozottan nemzeti szint és tartalmat kezd nyerni. Mióta a napoleoni elnyomatás szomoru napjai s az idegen iga viselésének szégyene a nemzeti önállóság vágyát megérlelte, az általános emberinek elhalványult eszményképe helyébe, melyet a német humanismus kitűzött s a francia forradalom is a testvériség jelszavában véres zászlóira írt, a faji és nyelvi jelleg által egyesített egyedeknek társasága, a haza fogalma lép. A nemzeti idealok ápolása a költészetben, a honi tárgyak iránt való előszeretet, a nemzet múltjába való visszatekintés (Scottnál, Hugonál, a németeknél) s az idegen utánzással szemben

a nemzeti jelleg lehető megóvása, ennek a fordulatnak jelei. Schlegel Frigyes, egyébiránt a külföldi irodalmak alapos ismerője és ismertetője, is kijelentette, hogy a régi német művészet szellemének meg kell maradni az új művészetben is. A német művésznek ma sem lehet más jelleme, mint egy Dürernek, Kepplernek, Hans Sachsnak, Luthernek, Böhmenek. Mindez s a demokratikus szellem terjedése a népies hang, formák és tárgyak elterjedésének is kedvezett.

A kornak általános jelleme, bár nem olyan mértékben, mint a költészetben és zenében, a képzőművészetekben is visszatükröződik. A classicus felfogás, melyet Franciaországban David, a német művészetben Canova, Thorwaldsen, Carstens képviselt, küzd az újjal, mely a formák rhythmusát, absolut, tiszta fenységét nem kereste többé, helyet engedett a jellemzetesnek, a rúttnak, a műalkotásban bensőséget, kedélyt, mély érzést, szenvedélyes felindultságot, mystikusan homályos hangulatot kívánt látni s hadat izent minden formalizmusnak, hagyományos iskolai szabálynak, akadémiai kényszernek. A német itt is jobban elzárkózott az élet és a valóság behatása és megfigyelése elől, inkább lelkének mélyéből meritett, a középkori eszményekért rajongott, vallásosságot, jámborságot sugározottatott vissza műveiből; csak úgy, mint imént a classikusok, elhanyagolta a természet tanulmányát, még a színek iránt való közömbös viselkedést is átvette egyelőre tőlük, szellemének, törekvéseinek, vágyainak legtalálóbbról kifejezőit a műtörténetben a quattrocento olasz művészeinél, a Raphael előtti szerzetes-festőknél (Overbeck s a nazarenusok), vagy a rajnai és flandriai festőiskolákban (Cornelius) találta fel s elég gyakran a művészi technikának azóta elért

minden tökéletesedését is a régi ideálokhoz alkalmazkodás kedvéért, elvetni volt hajlandó. A modell gondos tanulmánya és a realistikus ábrázolásra való törekvés csak egyeseknél mutatkozik, így Schadow-nál, ki szobraiban a classikus öltözet helyett a korszerűt állítja oda, idealisálást és hizelgést nem ismer, a tájképfestésben Carusnál és rokontörekvésű társainál, a történeti festés terén pedig a düsseldorfi iskolában, hol Lessing és Leutze óta a színezés is nagyobb jelentőséget nyer és nemsokára az élet napi kérdései is tért kezdenek foglalni. A francia művészet kezdet óta megtartotta az érintkezést a jelennel, a valósággal s alapjában realistikusabbá vált. Templomi, valóságos tárgyak (Granet, Périn és praeraphaelisták) nagy tért nem foglalnak el, mellettök a hangulatos romantikus tájkép (Dupré, Rousseau) s a realistikus történeti festmény (Géricault, Delacroix) talált kiváló művelőkre. Az építészet terén a romanticismus Európa-szerte a góth stílus felújulását segítette elő. Az egyházi szobrászat is ennek az izlésnek uralma alatt állott, a régi emlékek utánzásából táplálkozott, míg egyebütt, a hol nem volt annyira kötött, a classicismus hagyományai-val kapcsolatban maradt.

A küzdelmes ötven év, melyről beszélünk, a tudományos életben sem múlt el nagy eredmények nélkül. Bár a kor mozgalmassága a csendes, kitartó munkálkodásra nem volt kedvező, a tudósok jelentékenyen gyarapították a múlt század hagyatékát. A természettudományokban, kivált a fizikában, nem egy jelentős fölfedezés erre a korra esik, csakhogy egyelőre még nagy akadályul szolgál a speculativ irány, mely a bölcsészetben meghonosúlva, ide is átcsapott és csak lassanként vesztí el a talajt, a meg-

figyelésen és kísérleten alapuló tapasztalati módszer általános elismertetése következtében. A nemzeti felé forduló érdeklődés itt is gyümölcsöket termett. A tudomány mindenfelé a nemzet múltjának, nyelvének, irodalmi és művészeti emlékeinek szorgalmas búvárlója lett. Németországon a germanista tanulmányok virágoznak fel s az államtudományi és nemzetgazdaságtani irodalom, mely a szabadság és nemzeti jóllét kérdéseit beható figyelmére méltatja, mindenütt széles méderben megindul.

Minket az aesthetikai elméletre való alapvető jelentőségénél fogva a bölcsezet hatalmas fejlődése érdekel, melynek most Németországon tanui lehetünk. Itt meglepő gyorsasággal állanak elő az egymás fölé szédítő magasságba emelkedő rendszerek. A kis Jéna, Schiller városa, Fichte, Schelling, Hegel személyében rövid idő alatt három kiváló gondolkozót látott egyemének tanszékein, kik a bölcsezeti elmélkedésnek jó időre irányt adtak s bár ma merésznek itéljük is vállalkozásukat és kétséges értékűeknek főeredményeiket, nemcsak bámulatra méltó energiájukkal s elméjük mélységével imponálnak még mindig, de tényleg sokfelé vetettek világosságot s nem egy termékeny eszmének adtak életet.

Ezt a bölcsezetet az emberi szellem erejébe vetett rendithetlen bizalom és gazdag teremtő erő jellemzi. Az ovatosságnak, melylyel Kant dologhoz látott, most vége. A sorompókat, miket ő a magukban való létezők körül felállított, áttörte az alany, melyet épen a criticismus tett hatalmassá és vakmerővé. Bölcselkedőink elfogadták a Kritika álláspontját a megismerés subjectiv jellegét illetőleg, de távol attól, hogy ebben korlátozást lássanak, mely az érzékileg adott

igazi mivoltának megismerését elhomályosítja, épen a subjectumban találták meg a kulcsot az összes létezők magyarázatához. Olyan terekre tértek, melyeket Kant a megismerésre nézve hozzáférhetleneknek tartott. Az abszolút vették kiinduláspontúl, a „Kritikában“ homályban maradtat és megismerhetetlennek nyilvánítottat és vezérük a tiszta ész, mely ellen Kant támadott. A metaphysika föltámadt halottaiból, az építőkedvében kifogyhatatlan emberi szellem megint lázas munkához fogott, mintha sohasem élt volna a königsbergi öreg bölcs, ki óva intett az ismerőtehetség transcendens használatától.

Az idealismus irányában tovahaladó új elmélet lenézi, elhanyagolja a tapasztalást. Ha Fichtenél a külső létezők képzetek is teljesen az alany alkotó tevékenységéből erednek, úgy a megismerésnek is ezen alkotás megfigyelésére kell irányúlnia s oda kint a világban nincs mit keresnie. Schelling szerint is az abszolút egyúttal realis és az abszolút lehetőség annyi, mint az abszolút valóság. Ha tehát a lehetőséget beláttuk, a valósággal már nem kell törődnünk. A köznapis valóság egyáltalában nem is érdekeli a philosophust. A görög művészet istenalkotásai, így fejteget egyik helyen, mert lehetségesek, valóságosak is voltak s a ki ebben kételkedik s azt kérdezi, hogyan hihettek bennök a felvilágosult görögök, mindezzel csak azt árúlja el, hogy nincs sem költői, sem philosophiai érzéke s még nem jutott el a képzettségnek addig a fokáig, melyről beláthatná, hogy az ideális a valóságos és pedig valóságosabb, mint az úgynevezett valóság. Hegel a Kantot megelőző metaphysikáról beszélve, ennek azt a vélekedését, hogy a gondolkozás határozományai a dolognak alaphatározományai, hogy tehát

azt, a mint van, azzal, hogy gondoljuk, magában, valósága szerint ismerjük meg, a későbbi kritikai philosophia felfogásával szemben helyesnek találja. Ő is egyetértésben áll vele, midőn kijelenti, hogy a létezőnek lényege csupán a gondolat. Így a speculatio is felszabadult a tények nyomása alól s a tapasztalásnak esetleges ellentmondó tanulságaival nem kellett törődnie. Ha megtalálta végső, közvetlenül biztos elvét, nyúgodtan levezethette belőle a többieket és construálhatta a világot, a nélkül, hogy lábával a földet érintené. Nem is érezte itt jól magát. Midőn Fichte egyszer, tanának eddigi sorsát akarván bemutatni, a bölcsészeti irodalom ismertetésébe és bírálatába kénytelen bocsátkozni, fájdalmát és benső bánatát fejezi ki azon, hogy „a legmélyebb szemlélet tiszta aetheréből, melyben legszívesebben tartózkodik, a valóság intellectualis és moralis felfordultságának mélységébe“ kell leereszkednie. Így a bölcsészet, csak úgy, mint a költés, fent lebegett a magasságban, távol a realitással való minden kapcsolattól. A philosophusok nem tekintettek le erre a parányi földtekére, korlátozottságával, apró küzdelmeivel, hanem, a mint Wienbarg csípősen megjegyezte, a tejuton fönt sétálgattak.

Főczéljuk a szigorú rendszeresség, egyöntetőség, az összes tételeknek egy egységes alapelveből való levezetése volt. Ezért a dualismusként, „minden philosophia főellenségének“ legyőzésére törekedtek. Fichte fejtegeti, hogy az összes tudás alapjául szolgáló főelv felvétele ismereteink biztossága és teljessége szempontjából feltétlenül szükséges. Különben két eset állhatna elő. Tudásunk talán végtelen sort alkotna, melyben egyik tétel a felsőbbtől, ez ismét a felsőbbtől nyerné igazolását, de az egésznek nem volna szilárd-

sága, és sohasem tudhatnók, hogy ha még tovább hatolnánk, nem vesztenénk-e el minden támaszt. Mintha házainkat a földre építenők, de ez egy elefánton nyugodnék, ez ismét egy tekenősbékán és így tovább a végtelenig. Vagy véges sorokból állana a tudás, s közülök mindenik egy külön, a többiekkel össze nem függő alapelven, velünk született igazságon alapúlna, melyeknek kapcsolatába bele nem tekinthetünk. Így széteső volna tudásunk, szellemünkben a fonalaknak nagy száma volna egymás mellett, csomópontok nélkül, sokféle tudományunk volna, de nem egységes tudásunk. Biztosan állana lakásunk, de nem volna egységes összefüggő épület, hanem szobácskák halma, átjárás, világosság nélkül. — A tudomány végső kiinduláspontjául Schelling is egységes alapelvet követel, mely a tudatnak materialiter meghatározott, tehát nem föltétlen tételével szemben is teljesen abszolút s így formalis legyen. És Hegel a szellem és világ, test és lélek, én és természet ellentéteit egy abszolút identitásban akarja bensőleg egyesíteni. Épen azért az értelemről, mely az ellentételeken függve marad s az érzékiség és ész, abszolút subjectivitas és abszolút objectivitas köréből nem tud szabadulni, az észhez felebbez, melynek főérdeke, hogy a megszilárdult ellentételek feloldassanak és összhangba hozassanak.

A szellemi atmosphaerában uralkodó áramlatok sodra, a kort mozgató eszmék, törekvések ereje a bölcsészeti elmélkedés irányváltoztatásain is világosan mutatkozik. Fichte és Schelling a romantikus világnézet képviselői. Annál az „én“, az egész világot magából előállító szellemiség, korlátlan, teremtményével, öntudatlan képzetalkotásaival, ennél a természetnek költői felfogása, mely az összes nyilvánulá-

sokban a szellemnek világosabban előlépő, vagy rejtettebben maradó és kisebb, vagy nagyobb foku érvényesülését sejti, látja, mutatja ki, mindkettőnél a dialectikai kifejtés mellett is gyakran homályos, ködös, elmosódó tartalom, a discursiv, logikai, fogalmi világosság helyett az inductio, az ész-szemlélet mystikus félhomálya, a phantasia hatalmas közreműködése, mely genialis conceptiókban, szellemes egybevetésekben, hol meglepően finom és termékeny, hol önkényes és erőltetett analogiák feltalálásában nyilvánul, de a tudományos rendszer szigorú következetességét nem respectálja s az értelem bilincseit nem szívesen tűri magán, a vágyódás az isteni, az abszolút felé, mely később philosophainkat saját korábbi felfogásukkal ellentétben egy theosophikus kinyilatkoztatáselmélet karjaiba kergette és Schellinget Baader és Böhme mysticismusához vonta, valamint az a nagy figyelem, mely ismét első sorban Schellingnél a művészetre, a kor bálványára irányul, — mind az idők jele, a korszellem tünete. Ép így a romanticismus ellen lassanként feltámadó visszahatás ugyancsak az idealismus talaján, Hegelben talált kiváló képviselőre. Ennek hideg lényé, éles, mélyreható elméje s az egymásból szigorú következetességgel folyó és formájukban is symmetrikusan elrendezett tételek összelánczolásában mutatkozó hatalmas rendszerező ereje kiáltó ellentétben áll elődeinek egész egyéniségével és bölcselkedési módjával. Mintegy metsző, hideg szél az, mely a phantasia és enthusiasmus ültetvényeit fagyasztó leheletével leforrázza. A „tisztá ész“ hűvös légkörében érezzük magunkat nála, hol a fogalmakat a tevés, ellentetés és összevetés dialectikus folyamatában mozgásban, fejlődésben szemléljük, melynek eredményeként egyrészt az

igazság tiszta belátása áll elő, másrészt, mivel benők egyszersmint a dolgok lényege, élénk, tevékeny elve rejlik, maga a világ is, a maga teljes változatos egységében, mint „kijegeczesedett syllogismus“. (Schopenhauer, Hegelnek nagy ellenfele, nevezte egy alkalommal gúnyosan így).

Ezzel a nagyszabású kísérlettel s általában az idealismus törekvéseivel szemben áll a realista Herbart, kinél a bölcsészet magas szárnyalásából alászáll, hogy a tapasztalás feldolgozásával, az észrevétel ellentmondásainak feloldásával juttasson biztos tudáshoz. Az értelem, melyet az ész absolutismusa leszorított és sutba dobott, most ismét előtérbe merészkedik lépni. Reá vár az a feladat, hogy, az érzéki felfogás zavaros, megbízhatatlan régiójából a realisnak, magában valónak megismeréséhez segítsen. Bár ez a bölcsészet is speculativ irányu, metaphysikai elmélkedés, mégis a concret létezésből indul ki és ide tér az okoskodás ellenőrzése kedvéért vissza. Nem tűz ki a csúcspontba sem „egy“ eszmét, vagy fogalmat s általában az egy-séges megalapítás iránt közömbösséget tanúsít.

De itt meg kell állanunk, vázlatos jellemzésünk kiegészítését az egyes philosophusok álláspontjának megismertetésére tartva fent.

Még csak azt említjük meg, hogy az aesthetikára most arany idők következnek. A műbölcsészet minden philosophiai rendszer lényeges kiegészítőjévé vált. Fichte ugyan még csak épen hogy érinti egyik-másik aesthetikai problémát, így a művészi alkotás kérdését, de már Schelling, kinek rendszerében a művészet rendkívüli jelentőséget nyert, kiváló gondot fordít a teljes elméletre. Hegel aztán nagy elméjével az egész kérdést átfogta és tudományunknak szigoruan egyöntetű,

rendszeres s úgy conceptiójának genialis mélységére, mint részleteinek finomságára nézve igen figyelemre méltó egészét alkotta meg. Úgy ő, mint előde a szépben a tartalmat keresi, a természeti és művészeti szépséget az idea megvalósulásának tartja. Velök szemben Herbart a szépben a formára helyezi a fősúlyt s azokat az alaki feltételeket világítja meg, melyeknek minden aesthetikai gyönyört keltő szükségképen meg kell hogy feleljen.

E nagyok és irányokat kitűzők nyomaiba aztán nagyszámu elmélkedő lép, kik közül nem egy tisztán az aesthetikát választotta fejtegetése tárgyául. Ezek kifejtik, megvilágítják, a mi netán homályban maradt, kiegészítik a hiányost, rendszereznek, a hol erre szükség van, a specialis kérdések (pl. a rút, fenséges, tragikus, komikus) vizsgálatába bocsátkoznak, magyaráznak, vitatkoznak, közreműködésükkel a speculativ aesthetikának (mert Herbart és követői is, bár a tapasztalástól nem zárkoznak olyan határozottan el, mint a többiek, mégis csak metaphysikai vizsgálódás útjain járnak) büszke épületei emelkedtek ég felé egységes izlésben, minden részökben kidolgozva és ékesen. De vajjon melyik áll (s általában áll-e valamelyik) biztos alapon?

A FŐELMÉLETEK ÉS AESTHETIKAI RENDSZEREK.

FICHTE.

RENDSZERE. — AZ «ÉN». — KRITIKAI ÉS DOGMATIKUS BÖLCSESZET.
— A PHANTASIA SZEREPE. — A SZELLEM ÉS A BETŰ A MŰVÉSZETBEN.
— AZ AESTHETIKAI ÖSZTÖN. — A MŰVÉSZET A TRANSCENDENTALIS
ÁLLÁSPONTOT KÖZÖNSÉGESSÉ TESZI.

A Kant utáni bölcsezet első önálló rendszerét Fichte János Gottlieb (1762—1814) alkotta meg. Lessing hazájának, Felső-Lausitznak egy községében született. Takácsnak gyermeke volt, kinek neveltetéséről jószívű pártfogók gondoskodtak. Jenában theológiát tanult, majd nevelősködött. Eleinte Wolff és Spinoza tanulmányába merült, később Kant philosophiájával ismerkedett meg s Königsbergben a mestert magát is fölkereste. „Az összes kinyilatkoztatás bírálata“ cz. műve, melyet ez alkalommal átnyújtott, ennek tetszését megnyerte és szerzőjének egyszerre elismert nevet is szerzett, mert a névtelenül megjelent könyvet általában Kantnak tulajdonították, mire Kant nyilatkozott s a szerzőséget a fiatal nevelőre hárította vissza, a ki csakhamar a jénai egyetemre kapott meghívást. Itt az akkori irodalmi élet gyűjtőpontjában látott Fichte bölcsezeti rendszerének kidolgozásához. Fájdalom, nyugalmas munkálkodása nem sokáig tartott. Az atheismus vádjával illetetvén, tisztázta ugyan magát, de merev, önérzetes és fenyegető viselkedé-

sével lehetetlenné vált. Hosszabb berlini tartózkodás után Erlangenben tanár s egyúttal télen Berlinben is előadásokat tart. Itt hangzottak el, a francia elnyomatás szomorú napjaiban, gyújtó hatása, híres „Beszédei a német nemzethez”. A most alapított berlini egyetemnek aztán tanára, rectora lett. Még megérte a szabadságharczokat s idegláznak esett áldozatul, melyet a sebesülteket önfeláldozóan ápoló neje hozott a házba.

Fichte Kant azon „nagy felfedezésének” alapján áll, hogy a világ (mint megismerésünk tárgya) nincs számunkra készen, hanem felfogó képességeink sajátossága által meghatározott hozzájárulásunkkal alakul meg. Ezen tétel következményeinek végiggondolásában azonban Kantnál merészebben következetes. Szerinte nincs lét, nincs tudás, csak a tudat segítségével. Egy magában való, valami képzelő-erőtől függetlenül létező s tulajdonságokkal bíró dolog felvétele képtelenség, mert az ember magát mint szellemiséget, mely a dolgokat megismeri, vagy meg akarja ismerni, mindenhez hozzáképzeli. Így a subjectiv alap, melyre Kant ráhelyezkedett, most kizárólagossá vált. Fichte rendszere határozott subjectiv idealismus.

Alapelve az abszolút, mindentől független „én”, mely tisztán önmagából, saját spontan tevékenységéből állítja elő a megismerést és construálja maga számára a világot. Ebben a subjectiv és objectiv, mely már az öntudatnál, midőn magamat, a tudattal bíró, magamtól, mint tudatom tárgyától meg kell különböztetnem, elválík, még teljesen egy s az abszolút tudásban képzet és tárgy, a szabadság (a képzet, a phantasia jellemvonása) s a szükségszerűség, (a tárgynak, mint ilyennek jelleme) együtt van s ide fut magától értetődőleg, mint egy csúcspontba össze mindaz,

a miben az intelligentia megnyilatkozik, tehát a megismerés és akarás, az elmélet és gyakorlat. Az „én“ maga azonban nem lét, hanem cselekvés, abszolút élet, abszolút öntevékenység. Fichte az intelligentia megjelölésére még a „cselekvő“-t sem fogadja el, mert ez is valami állandót feltételez, mely cselekszik. A halott lét végtelen távol áll az abszolúttól s az én formájában beállott igazán abszolút életnek csak utolsó terméke, melyből az élet s ezzel együtt minden realitás is kiveszett.

Ennek a tannak megértéséhez Fichte fejtegetései a kritikai és dogmatikai bölcsészetről igen alkalmas anyagot szolgáltatnak.

Tiszta dolog, halljuk itt, hogy a bölcsészet szükségképen kívül s felül áll minden tapasztaláson, hiszen épen a tapasztalás alapját kell keresnie. Feladata, hogy a gondolkozás szabadságával elvonás útján a tapasztalásban elválaszthatlanul összekötötteket: a dolgot, melyre a megismerés irányul s az intelligentiát, mely megismer, elkülönítse. Akármelyiktől tekint el, a tapasztalás fölé emelkedik, de hogy melyiktől abstrahál, az fontos egész álláspontjára. Ha a „dologtól“ vonatkozik el, a magában való intelligentia (Intelligenz an sich) alapján áll, ha ettől abstrahál, a magában való dolog (Ding an sich) álláspontját teszi magáévá. Az első (az idealismus) szerint a szükségyszerűség érzésétől kísért képzetek a föltételezendő intelligentiának, az utóbbi (a dogmatismus) szerint a föltételezendő magában való dolgok alkotásai. Két egyenjogu végső elv egymás mellett képzelhetetlen. Csak egyik, a melytől kiindulunk, lehet önálló, a második, mert második, szükségképen függésbe jut az elsőtől. A kritikai bölcsészet a magukban való

dolgokat az énbe, a dogmatikus az ént a dolgokba helyezi. Az immanens, mert mindent az énből eredtet, ez transcendens, mert az énen túlmegy. Az, hogy milyen philosophiát választaszunk, legszorosabban egyéniségünk-től függ. A philosophia nem holt ruha, melyet cserélni-berélni lehet, hanem az ember lelkétől nyeri szellemét. Azok, a kik szabadságuknak és abszolút önállóságuknak teljes tudatához még nem emelkedtek, csak a dolgok képzelésében találják fel önmagukat. Csak szétszórt, a tárgyakhoz tapadó s ezeknek változatosságából összeszűrődő öntudatuk van. Képüket, mint egy tükörben, csak a dolgokban pillantják meg s ha ezeket elragadjuk tőlük, maguk is elvesznek velök. Ők tényleg a dolgok productumai. Annak azonban, a ki a rajta kívül levőtől való önállóságát és függetlenségét tudja, nem kell a dolgokra támaszkodnia s nem is veheti hasznukat, mert önállóságát megszüntetik s pusztá látszattá változtatják. Így világos, hogy philosophussá születni s nevelődni kell, de emberi mesterkedéssel senkit azzá tenni nem lehet és természettől petyhüdt, vagy szellemi szolgaságtól, tudós fényüzéstől és hiuságtól renyhévé lett s elgömbült jellem sohasem emelkedhetik fel az idealismushoz.

Fichte az egész eddigi philosophiával (a mennyiben a criticismus sem őrizte meg álláspontját érintetlen tisztaságában, ezzel is) ellentétben tudja magát. Kant „következetlenségét“, melylyel a jelenségek mellett magukban létező dolgokról is beszélt, irónk eleinte azzal kísérlette meg mentegetni, hogy a „Kritika“ előkészítő jellegének megfelelően, csak egyelőre, ideiglenesen tette ezt a megkülönböztetést. Midőn azonban a königsbergi bölcs a „Tudománytanról“ tett éles, elítélő nyilatkozatában tiltakozott az ellen, mintha pro-

paedeutika-félét akart volna írni s határozottan kijelentette, hogy az érzékiségről mondottakat betűszerint óhajtja vétetni, Fichte vélekedése nem lehetett más, mint hogy Kant, a mennyiben a magukban való dolgokat létezőknek nyilvánítja, maga is dogmatikus maradt.

Ennyi ránk nézve Fichte bölcsészeti álláspontjának megvilágítására elegendő. Hogyan fejtí ki a thesis, antithesis és synthesis örökös körforgásán alapuló dialectikus módszerével az azonosság, az ellentét s az okság alapján a tudás egész rendszerét, hogyan fogja ki „én“-je a reflexiónál a labdát (a világot), melyet imént ő maga dobott (Goethe megjegyzése), valamint azt, hogyan kell ebben a tételben „az én a nem ént az én által korlátozotttnak állítja“, a gyakorlati philosophiának, a másikban: „az én magát a nem én által korlátozotttnak állítja“, az elméleti philosophiának saroktételét keresnünk, nem fogjuk részletezni. Csak arra a nagy jelentőségre mutatunk még rá, mely a mindent magából előteremtő „énnek“ felvételével ebben a rendszerben a phantasiának jutott. E szellemi képességnek, mely nélkül egyetlen képzeletünk sem származhatnék, szabad és kellő használatától függ az, hogy szellemmel, vagy a nélkül philosophálunk-e? Fichténél éppen nélkülözhetetlen a phantasia közreműködése, mert itt a tan alapeszméit mindenkinek, a ki tanulja, a teremő képzelet által magának kell előállítania. Mindez egyrészt magára a szóban levő elméletre jellemző, de másrészt azt a közeli viszonyt is megmagyarázza, melybe a Fichte után következő bölcsészeknél a művészet és philosophia került. A szabadság hangoztatásából s a phantasia előre tolásából azonban még nem következik, — ezt a

romantikus elmélkedőkkel szemben jegyezzük meg — hogy az én teremtmény működésében korlátlan volna s minden törvényen felül állana. A cselekvést az intelligencia önmagából, lényegéből határozza meg, miből kifolyólag csak bizonyos módon járhat el. Ezt a módot a cselekvéstől elkülönítve, a cselekvés törvényének mondhatjuk s így az intelligenciának szükségszerű törvényeihez jutottunk. Az „én“ a cselekvésben saját lénye korlátait érzi.

Így fejtette ki Fichte, éles elméjének egész erejét ráfordítva, tételeit az énnel világot teremtmény csodás erejéről. Évek hosszú során át bámulatos szívóssággal át- meg átdolgozta, bevezetésekkel, magyarázatokkal látta el „Tudománytanát“, hogy a téves nézeteket eloszlassa, magát megértesse s álláspontját szélesebb körökkel elfogadtassa. Közben saját felfogása is változáson ment keresztül, engedményeket tett és az abszolút istennel azonosítván, theosophikus értelmezés felé hajlott, de túlzó idealistikus jellegét mindvégig megőrizte.

Az aesthetika terét irónk éppen csak érintette. Az ide tartozó fejtegetések műveinek olyan helyein rejtőznek, a hol nem keresné az olvasó, így 1794-ben írott, de csak négy év múlva megjelent leveleiben „A szellemről és betűről a bölcsészethen“. A töredékben, mely Schiller folyóirata, a „Horen“ számára készült, mindenekelőtt azt akarja meghatározni, mit értünk szellem alatt s ez a vizsgálódás a művészetek analógiájához vezet. Itt is vannak művek, melyek vonzanak s lekötnek, úgy, hogy magunkról is megfeledkezünk mellettük, míg mások hidegen hagynak. Azokban szellem van, ezek szellemtelenek. Ott értelmünk magától a művészszel együtt gondolkozik, képzeletünk vele

egyszerre költ, a kellő fogalmak, vagy tervezett alakok szellemi látásunk előtt képződnek s rendezkednek, a nélkül, hogy mi magunk közreműködni látszanánk, itt a figyelmet magunknak kell folyton ébren tartanunk s mihelyt nem örködünk fölötte, képzeletünk rögtön elszáll az élettelen és érdektelen tárgytól és saját útaira tér. A „szellemes“ művész tehát olvasóját lelkében megragadja és saját teremtmény munkálkodásába belevonja, de kérdés, hogyan ismerheti ennek képességeit, melyekre egyenesen számít s melyek legtöbbször az illető előtt is rejtve vannak? S ha még nagy tárgyakkal, vallásos, magasztos képzetekkel hatna meg, vagy a békén tűrő ártatlanság szenvedéseinek előadásával markolna szívembe, de ime rajzójával falusi tánczot vet oda, vagy ecsetével mezei virágot fest s mégis hatalmába keríti szívemet. Honnan van nála az egyszerűnek és igénytelennek is ez az ereje?

A művész, így hangzik a felelet, csak saját lelkének mélyében találhatja fel, a mi saját szemeim s mások tekintete elől rejtve, az enyémben lappang. Neki külső tapasztalástól függetlenül s minden idegen közreműködés nélkül, magából kell kifejtenie, a mi a tekintet elől rejtve, az emberi lélekben rejlik és látónoki képességgel az összes emberiség számára egyesülési pontokat kell találnia. Ő maga érezte azt, a mit velünk éreztet. Azok az alakok, miket most szemünk elé varázsol, egykor őt magát ringatták abba az édes mámorba, mely most énekét, hangszerét hallgatva, festményét szemlélve, minket ragad meg. Ő azóta felocsudott és hideg józansággal adja elénk, a mit elragadtatásában látott, hogy mindnyájunkat belevonjon akkori állapotába.

Midőn Fichte így a művészi alkotást is az ember-

ben levő öntevékenységből, mint kizárólagos forrásból akarja levezetni, az aesthetikai felfogás körének határozott elkülönítéséhez jut. Annak előrebocsátása után, hogy a felsorolandó erők és ösztönök nem különálló hatalmak lelkünkben, hanem valamennyien egyetlen oszthatlan alaperőnek sajátos alkalmazásai csupán, megkülönbözteti a megismerés ösztönét, mely az ismeretre tisztán az ismeret kedvéért tör, a szoros értelemben vett gyakorlati ösztönt (mert tágabb értelemben minden ösztön öntevékenységre hajts így praktikus), mely nem elégszik meg a dologgal, a mint van, hanem megváltoztatására, kifejlesztésére törekszik s melyet a dolog minemősége tisztán a minemőségnek kedvéért érdekel, végre az aesthetikai ösztönt, mely egy bizonyos határozott képzetre (egyáltalában nem valami dolog kedvéért, mely neki megfeleljen, nem is a megismerés céljaiból, hanem) tisztán a képzet kedvéért irányul. Az ismeret-ösztönnél egy magától, minden hozzájárulásunk nélkül teljesen meghatározott dolgot kell feltételeznünk és törekvésünk arra irányul, hogy ezt tökéletesen ugyanazon határozományokkal lelkünkben szabad öntevékenységből utána alkossuk. Képzeteink tehát a dologhoz alkalmazkodnak. A gyakorlati ösztönnél lelkünkben egy szabad öntevékenységből alkotott képzetből indulunk ki s arra törekszünk, hogy az érzéki világban egy ennek megfelelő alkotást hozzunk létre. (Nem teljesen a művészi alkotás módjának körülírása ez?) Itt tehát a tárgy alkalmazkodik a képzethez. Az aesthetikai ösztönnél végre a képzet öncél, értéke nem a tárggyal való megegyezésből ered (erre nem is ügyelünk most), hanem önmagától van, nem keressük az ábrázolttal való megegyezést, hanem a képnek szabad független

formáját becsüljük. A képzet tárgytól elkülönítve áll s nem vonatkozik semmi dologra, melyhez, vagy a mely ő hozzá alkalmazkodjék.

Fichtét megkülönböztetései arra csábítják, hogy az aesthetikai ösztön működését tisztán a képnek a lélekben való előállítására szorítsa. Ennek folyománya, hogy a művészt, midőn ideáit meg akarja valósítani, az aesthetikai ösztön köréből kilépésre kell kényszerítenie. Míg így egy részről a művészi alakításnak egy idegen: a gyakorlati ösztön vezérletével kell történnie, addig a kész műalkotás felfogása s befogadása is, mivel a lélek nem önmagából, hanem külső behatás alapján állítja elő a képzeteket, az ismeretösztönnél körülírt tevékenységgel lesz rokon.

Ezeket az ösztönöket működésükben érzelem kíséri. Ha velők az ember egész öntevékenysége megindul s valami határozottra ráirányozódik, akár rajta kívül levő dolog, akár képzet benne legyen az, úgy az adottnak az öntevékenység ezen irányával való véletlen összhangja, az emberben önmagának, erejének, kiterjeszkedésének erős érzésével kell hogy járjon, míg a disharmonia a tehetetlenségnek és korlátozottságnak érzetét kelti. Az a gyönyör, ez a fájdalom. Ha a delejnek érzést tulajdonítanánk, nála is gyönyör támadna, midőn ösztönének kielégítéseképen a vasat magához vonzhatja és fájdalom, midőn ösztönét, a vas túlságos nehézsége miatt, nem elégitheti ki. Csak-hogy ezen a határon belől a gyakorlati s az aesthetikai ösztön sajátosságai szembetűnően nyilvánulnak. A gyakorlatinál a tárgyak üres fogalma már a lélekben megvan s az erre való irányulás mint vágy, esetleg mint akarat jelentkezik, az aesthetikánál kifelé irányulás nincs, a tárgy előtt nem lehet meg a tárgy

képzete, mert hiszen itt a tárgy maga sem egyéb képzetnél, nem mutatkozhatik vágy sem, hanem csak váratlanul meglepő, lelkünk többi mívelkedésével fel-fogható összefüggésben nem álló, teljesen czéltalan és akaratlan tetszés, vagy visszatetszés. Ha a delejnek az igen nagy súlyu vas képzetét is megadnók, vágy, ha pedig arra is ereje volna, hogy a fölös súlyut a vasból eltávolítsa, akarat származnék benne. Ellenben, ha a delejnek nem volna képzete a vasról és saját vonzásáról, hanem csak ösztöne, akarata, önérzése maradna, úgy a vasnak túlsúlya esetén fájdalmat s ha a vasat magához vonzaná, gyönyört érezne, melyet semmivel sem tud megmagyarázni, mely rá nézve semmivel sem függ össze és a mely természetére (ha származására nézve nem is) az aesthetikai tetszéshez, vagy visszatetszéshez teljesen hasonló. Vagy nézzük a fülemilét. Képzeljük (mint akár a költőnél is tehetjük) a madár lelkét tiszta éneknek, szellemét törekvésnek a legtökéletesebb accord megalkotására s egyes hangjait lelke képzeteinek. Szellemének iránya hajtja most az éneklőt, öntudatlanul, az egész hang-soron föl s alá, minden új accord összehangzik az énekes eredeti ösztönével, melyet nem ismer (hiszen nincsenek más képzetei, mint hangjai) s melynek összefüggését a rá nézve véletlen accorddal nem láthatja ugyan be, de a mely mégis egész lényét betöltő gyönyört kelt benne, bár okait nem ismerheti. Belső és rejtett élete a közben tovább hajtja a következő hanghoz, mert ez az accord még nem fejezi ki egész lényét, az a gyöngyör tehát villámgyorsan egy fájdalomnak ad helyet, mely a következő hanggal magasabb gyönyörbe olvad, de visszatér s az énekest újból tovább, meg tovább hajtja. Élete tova-

lebeg az aesthetikai érzés egymást üző hullámain, mint minden igazi genius művészi élete. E példából látszik, hogy Fichte a tudattalanságot úgy az aesthetikai érzés, mint alkotás eseteiben lényegesnek tartja s lelkünknek minden ilyen megnyilatkozásában megkeresi az ösztönszerűt, mely ismeretlen, mélyen fekvő törvények titkos hatásaként érvényesül rajtunk. A genius művein a tudattalannal egyesülő nagyfoku tudatosság, melyet Schelling és Hegel ismert fel, nála szóhoz nem jut.

A szellemből hozza le Fichte okát az aesthetikai ítélet általános érvényességének is. Az érzéki világ hatása ránk, mint egyénekre, eltérő, a szellem azonban egy s a mit az ész lényege meghatároz, ugyanaz minden eszes lénynél. Egyiknek ez, másiknak az az étel, vagy szín tetszik jobban, de a szellemi termékek hatása minden ember számára, minden korban és égalj alatt egyetemes érvényű, ha nem is egyetemesen érvényes mindig, mert a szellemi fejlődés lépcsőjén azt a fokot, melyen a műnek a mondott hatást szükségképen tennie kell, nem érte még el (sokszor a rövid emberi élet folyamán egyáltalában el sem éri) az ember. E megszorítással azonban az, a mit a ihletett író lelkében talál, minden emberrel közös, az ő érzéke egész fájának közérzéke.

Ez tehát a szellem. És a betű? A művész alakjait, melyek szellemi látása előtt leplezetlenül feltűntek, szilárdabb testekbe öltözteti, testi formába önti, a holt anyagnak lelkét kölcsönzi, hogy az ezt ránk átvigye. Ezek az alakok olyan közvetítők, mint a levegő, mely a húr rezgését fülünknek megviszi s a mű testét, vagy betűjét alkotják. A művészet mechanizmusa is fontos, de ez még nem a művészet, nem

a szellem. Lám Goetheben, a kit Fichte csodálattal szemlél, sem a betű, hanem a szellem, a hangulat, a humanitasnak az a legnemesebb virága, melyet a természet csak egyszer a görög ég alatt fejlesztett ki és most csodaképen északon megismételt, hat ellenállhatlanul. A mesének ugyanolyan egyszerűségével, a nyelvnek hasonló könnyűségével és nemeségével, más nagyon izetlen, erőtlén műveket hozott volna létre. Ez a kiváló elismerés Goethe iránt különben, hogy e helyen emlitsük meg, nem akadályozta Fichtét abban, hogy később Novalis és Tieck iránt ne lelkesüljön hasonlóképen. Az utóbbi „Szent Genovevá“-jának hatására ő maga is egy hasonló romantikus, vallásos szomorujáték tervével foglalkozott.

Bár a művészetek az emberi szellem két főirányulása, a megismerés és akarás közt, mintegy semleges területen fekszenek, jelentőségük úgy az akarat, mint a világfelfogás kifejeződésére igen nagy. Ebből kifolyólag az aesthetikai érzék fejlesztését Fichte is (Schiller levelei az aesthetikai nevelésről, bár egy évvel később jöttek létre, három évvel korábban jelentek meg irónk nyilatkozatai előtt) első rangu társadalmi érdeknek nyilvánítja. Az aesthetikai érzék szerinte nem erény, mert az erkölcsi törvény fogalmak alapján való önállóságot kíván, de előkészítője az erénynek s az érzékiség kötelekeiből való felszabadítással ennek útját egyengeti. Ezért erkölestani nagy művében a tudós és pap kötelességei után beszél az aesthetikai művész (a kézművesektől, iparosoktól, gyárosoktól való megkülönböztetésül nevezi így) kötelességeiről is, a ki az értelem és akarat nevelése helyett (az a tudós, ez a pap munkája) a két lelki képességet összekapcsoló aesthetikai érzéket

fejleszti s így nem a lélek egy részéhez, hanem az egész egyesült emberhez fordul. A szépművészet hatását, mondja Fichte, legtalálóbban akként fejezhetjük ki, hogy a transcendentális álláspontot közönségessé teszi. Ebben a tekintetben a philosophussal egy célra törekszik, csak hogy ez magát és másokat munkával emeli fel ideáig, míg a szép szellem ezt az álláspontot a nélkül foglalja el, hogy határozottan gondolná s azokat is, kik rábizzák magukat, öntudatlanul viszi át rá, úgy hogy az átmenetelt nem is veszik észre. Míg a transcendentális álláspont az, hogy a természetet alkotjuk, ellenben a közönséges felfogás adottnak tekinti, az aesthetikai szerint adott, de csak úgy, mint alkotott. A természet ugyanis, mondja Fichte, két oldalról tekinthető, egyikről a mi korlátozottságunknak, másiktól a mi szabad (de nem realis tevékenységünknek, hanem) idealis cselekvésünknek productuma. A szerint, a közönséges felfogás szerint, mindenben korlátolt, e szerint, az aesthetikai szerint, mindenütt szabad. Az alakot például a körül levő testek korlátozásából előállottnak is tekinthetjük, de a test belső teljének és erejének nyilvánulásából is. A ki az első nézetet követi, mindenütt csak eltorzított, nyomott, szorongó formákat: rútságot fog látni, míg az utóbbit elfogadónak a természet hatalmas telje, az élet és törekvés, a szépség fog mindenütt szemébe tűnni. A szép szellem mindent szép oldalról pillant meg, mindent szabadnak, elevennek lát. — Ezek szerint a szép és rút felől való ítélet teljesen a szemléelő álláspontjától függ. Ugyanazon tárgy, ha benne a korlátozottságot veszem észre, rút, ha aktiv önkorlátozását tekintem, szép.

Hol van tehát a szép szellem világa? kérdezi

végre Fichte és azt feleli: bent az emberiségben és sehol másutt. A szépművészet pedig éppen magunkba vezet és oda bent otthonossá teszi. Kiszakít minket az adott természetből s önállóan s magunkban állít oda. Így végcélunk felé vezet, mely éppen az észnek önállósága. Fichte elméletének legjellemzőbb tulajdonsága e téren is az alany szabad öntevékenységének erős kidomborítása, mely mellett a természet egészen háttérbe szorult s elveszett. A szép mint az öntudat teremtménye képességének, a phantasiának alkotása, a természetben hazátlan lett. Egyébiránt megjegyzései sokkal hézagosabbak, semhogy aesthetikai rendszernek tekinthetnők. Inkább csak néhány megkezdett alapfal vonalát találtuk nála, melyeket sem ő, sem a romantikus írók s bölcselkedők, kik még legközelebb járnak hozzá, nem egészítettek s nem építettek ki. Egyes idézett nyilatkozatai azonban, melyek a művészt a külső tapasztalat követése s így ellenőrzése alól is felszabadítják s arra utalják, hogy csak magából, saját lelki mélyéből merítsen és mindenütt a phantasia szabad játékának, az alany önálló tevékenységének, a lángelme öntudatlan, mystikus, ösztönszerű teremtményének erős kidomborításával tűnnek ki, az ihletett művészlélek korlátlan önkényének látszottak kaput tárni s ezen az oldalon a romanticismus hóbortos túlzásai közvetlenül ő hozzá szerettek csatlakozni, benne keresve álláspontjuknak igazolását. Milyen becsben állott náluk, kitűnik Schlegel Frigyes nyilatkozásából, ki bizarr összeállításban a franczia, forradalomban, Fichte philosophiájában és — Goethe Meisterjében látja a kornak három legnagyobb irányzatát.

SCHELLING.

PHILOSOPHIAI ÁLLÁSPONTJA. — TUDATOS ÉS TUDATTALAN RÉSZ A MŰVÉSZI ALKOTÁSBAN. — MŰVÉSZET ÉS BÖLCSESZET. — AZ IGAZSÁG ÉS SZÉPSÉG ABSOLUT ÉRTELEMBEN EGY ÉS UGYANAZ. — A MŰVÉSZET BÖLCSELETE. — A MŰVÉSZET CONSTRUCTIÓJA. — A MYTHOLOGIA A MŰVÉSZET ANYAGA. — A MŰVÉSZET SYMBOLIKUS JELENTÉSE. — A SZÉP ÉS FENSÉGES. — KÉPZŐ ÉS BESZÉLŐ MŰVÉSZETEK — ZENE. FESTÉSZET. PLASTIKA (ÉPÍTÉSZET, DOMBORMŰ, SZOBRÁSZAT). — KÖLTÉSZET. — AZ EPOS. — A TRAGOEDIA.

A mit elődje elmulasztott: az aesthetikának tudományos kifejtését s az idealismus rendszerébe való beleillesztését pótolta Schelling Frigyes Vilmos (1775—1854). Theologiai pályára készült s ehhez előtanulmányként foglalkozott a bölcseszettel, Platon, Leibniz, Kant irataival, később teljesen a philosophálásra tért át s Fichte elméletéhez szegődött, melyben Kant megtisztított, megjavított kiadását látta. Első művei ennek elveit hirdetik. Jénában Fichtével, később Hegellel együtt tanított, folyóiratokat szerkesztett s gazdag írói munkásságot fejtett ki, melyben most már lassanként saját útjaira tért. Tanári foglalkozását a würzburgi, majd müncheni s erlangeni egyetemeken agg koráig folytatta. Közben az új-platoni bölcseszetnek s a német mystikusoknak megismerése nagy fordulatot idézett elő gondolkozásában s ez egy új, de értékre az előbbi mögött messze elmaradó theosophikus elméletnek lett kiindulópontja. Aesthetikai iratai bölcsestkedésének középső korszakában jöttek létre.

Kanttól Schelling megtanulta, hogy az, a mire tér

és idő, valamint a kategóriák alkalmazást nyerhetnek, jelenség s nem magában való dolog, de az eszmevilág megismerhetetlenségéről való tant nem tette magáévá. A criticismus rossz hatásai közül a legrosszabbnak épen azt tartja, hogy az értelmi rab-szolgaságban nyögő szellemnek az abszoluttól való viszonyodását mintegy szentesítette, ellenben Fichte érdeméül tudja be, hogy hosszas bizonytalanság után a philosophia igazi eszméje ismét napfényre került. Schelling is elfordult, megszabadult az érzékiségtől. Bölcsészete egyenesen az abszolutnak tudománya, mely a végesnek köréből magasra, merészen kiemelkedve egyenesen a magában való, a föltétlen felé irányul. A philosophiának nála változatlan organuma az intellectualis, vagy ész-szemlélet: az a képesség, hogy az általánost a különössel, a végtelent a végessel élő egységben lássuk.

Schelling rendszerét absolut identitas-rendszernek nevezi, mert csúcspontjában az absolut áll, melyben minden ellentét, megismerés és lét, szellem és természet, alany és tárgy, lét és forma föltétlen egységbe, quantitativ indifferentiába olvad. Ez az absolut identitas isten, ki önmagának közvetlen affirmatiója, a ki absolut totalitas és örök, a ki nem tudattalan, nem tudatos (mert a tudatban gondolkozás és lét relativ egységben vannak, az absolutban az egység absolut), nem szükségszerűséghez kötött és nem is szabad (mert a szabadság a lehetőségnek és valóságnak relativ ellentétele és relativ egysége, az absolutban mind a kettő absolut). Isten végtelen affirmitása a mindenségben, vagyis végtelen idealitásának beleképzése a realitásba az örök természet, melynek minden egysége (mert isten nem oszthatik meg a mindenségben)

ismét az egész mindenség lenyomata. Ettől meg kell különböztetni a második, a megjelenő természetet, a natura naturata-t, mely az öröknek csak puszta visszfénye s még szerves formáiban sem tökéletes megnyilatkozása istennek. Az egyesnek az abszolútból való származása a quantitativ differentia útján történik, mely nem a lényeg, hanem csak a forma eltérésein nyugszik. Schelling felvilágosításul a háromszög ideáját és formáit említi fel. Forma szerint, minden háromszög egyenlő vagy egyenlőtlen szárú (ez épen a quantitativ differentia), eszméje szerint, a háromszög sem egyik, sem másik, hanem e formáknak összege, totalitása, indifferentiája. Így különül el az egyes létben a subjectivitas és objectivitas, miből minden végesség ered, így lesz minden egyes lét az abszolút identitásnak egy határozott formájává. A természetnek és szellemnek, az objectivnak és subjectivnek differentiája igen különböző lehet s az összes dolgok sorokba állíthatók, melyekben egyik oldalnak, a másik rovására történő kifejlődése szerint, más-más fokot foglalnak el. Ezek a fokok a hatványok (Potenzen).

A megjelenő természetben az első hatvány az anyag, melynél az objectiv tényező van túlsúlyban, a második a fény, a subjectiv tényező túlsúlya, a harmadik a szervezet, melyben a lét (az anyag lényege) s a tevékenység (a fény lényege) kapcsolatba s indifferentiába lép. Az idealis természetben az első hatvány az idealisnak, vagy subjectivnek túlsúlya: a tudás, a másik a realisnak, az objectivnek túlsúlya: a cselekvés. Az idealis világ lényege is azonban csak a kettőnek különbözetlenségében: a művészetben rejlik, mely ennél fogva az idealis világ körében az idealis-

nak és realisnak indifferentiája. A művészet nem pusztá cselekvés, nem pusztá tudás, hanem teljesen tudástól áthatott cselekvés, egészen cselekvéssé változott tudás.

A művészet tehát, egyelőre csak megemlíti ezt, Schelling világnézetében igen fontos helyet tölt be. Az idealis sor legmagasabb hatványán s mivel az idealis amúgy is fölötte áll a realisnak, általában az összes sorok végpontján áll, tehát a tudás fölé is emelkedett. Csak egy van még magasabban: az abszolút észtudomány, a philosophia, mely nem a realist, nem az idealist, nem is a kettőnek különbözetlenségét fejezi ki, hanem az abszolút identitást, az istenit, az összes hatványok feloldását. A philosophia Schelling szerint az isteninek közvetlen ábrázolása, míg a művészet az indifferentiát, mint ilyet adja vissza.

Schelling az egységes philosophiában két tudományt különböztet meg. Egyiknél az objectivból, a természetből, a másiknál a subjectivból, a szellemségből indul ki, ott (a természetphilosophiában, speculativ physikában), az objectivból a leggondosabban kizárja a subjectivnek minden belevegyítését, itt (a transcendentalis philosophiában) a subjectivnek tisztán való megőrzése érdekében az objectivtól vonatkozik el teljességgel. Ott a természettől akar az intelligentiához jutni, itt az alanyból eredtetni a tárgyilagost. Minket, midőn az aesthetikai elmélethez sietünk át, csak a transcendentalis bölcsészet érdekel, melynek utolsó fejezete a művészet bölcsészetének főtételeit igéri. Midőn ugyanis a teleológiában az az ellenmondás bukkant fel, hogy a természeti productumnak czélszerűnek kell látszania, holott a természet productiója nem czélszerű, az intelligentiában előforduló művészi szemléletre gondol, melyben az én magára nézve egy

és ugyanazon jelenségben hasonlóképen tudatos és tudattalan egyszerre. Az erre vonatkozó vizsgálódások Schelling aesthetikájának legmélyebb alapjaiig vezetnek.

A művészi szemlélet alkotásaiban szerinte a természet és szabadság productumainak jelleme, a tudattalan és tudatos működés benső egységbe, azonosságba folyik össze. A műalkotás is, a természeti organismus is a kétféle tevékenységnek egysége, de a tevékenységek érvényesülése tekintetében egymásnak épen megfordítottjai. Annál az alkotás tudatosan indul meg, de tudattalanban ér véget: a productio tudatos, a productum tudattalan, ennél a létrehozás tudattalanul kezdődik (nem követ czélokat) s tudatosan végződik (a termék czélszerű). A két ellentétes minőségnek a természet alkotásaiban előforduló egyesülését Schelling azzal magyarázza, hogy a természetben magában a tudatos és tudattalan tevékenységnek eredeti azonossága áll fent, de hogy magyarázzuk meg ugyanezt az ellentmondást az „én“ működésénél, hol az alkotás tudatossága a kétféle tevékenység elkülönítését, az identitás megbontását feltétlenül megköveteli? E működések, következteti Schelling, ha el is kell válniok, nem lehetnek a végtelenig elváltak s kell egy pontnak lenni, hol összeesnek, a hol a kezdetben szabad tevékenység teljesen átment az objectívbe, a szükségszerűbe s a termék a szabad és szükségszerű tevékenységnek absolut identitásaként mutatkozik.

Mi által történt ez a csodálatos átmenetel? Ismét csak az absolut által, mely a tudatos és tudattalan közt fennálló minden praestabilita harmoniának alapja. Ez sugárzik vissza a termékből, mint az intelligentia

fölött álló, mely a tudatosan megkezdetthez a tudattalant csatolja. Ez a változatlanul identikus a létrehozóra ismeretlen, homályos hatalom: a genius. Mint a végzet szabad cselekvésünk által, tudásunk, sőt akaratunk ellenére olyan célokat valósít meg, miket nem képzeltünk, nem tűztünk ki, úgy ez a megfoghatatlan erő is, a szabadság közreműködése nélkül, sőt némikép ennek ellenére a tudatoshoz a tudattalant adja hozzá. A művészi termék a genius productuma s benne mindig tudatos és tudattalan egyesül. A kettő együtt a művészet. A pusztán tudatos, a mit megfontolással hajtunk végre s el is tanulhatunk, csak az egyik rész, ehez járul a tudattalan, mely a műbe belefolyik s melyet, mint eltanulhatatlant, csak a természet kegyéből nyerhetünk. Ha az elsőt, mint közönségesen szokták, „művészetnek“ mondjuk, úgy az utóbbi „a költészet a művészetben“

A mondottakból az igazi művészi alkotás jellemét könnyen megállapíthatjuk. Mert a tudatos és tudattalan tevékenység ellentéte végtelen s megszüntetése a szabadság hozzájárulása nélkül történt, minden műalkotás főjellemvonása a tudattalan végtelenség, a természet és szabadság synthesise. Mintha a művész azon kívül, a mit szándékosan művébe helyezett, ösztönszerűleg egy végtelenséget ábrázolt volna benne, melyet teljesen kifejtteni, véges értelem képtelen. Mert a mű alkotása közben a végtelen ellentmondás érzése végtelen harmoniába, megnyugvásba oldódik fel, ennek az utóbbi érzésnek a műbe is át kell mennie, mely tehát külsőleg a nyugalom és csendes nagyság kifejezése lesz, még ott is, hol a fájdalom, vagy öröm legnagyobb izgatottságát ábrázolja. Mert a műalkotásban a két tevékenység végtelen különbsége egye-

súl, benne a végtelen végesként jelenik meg. Ez pedig Schelling meghatározása szerint a szépség. A műalkotásnak ezért szépnek „kell” lennie. Szépség nélkül nincs művészet. Ez a követelmény a fenségesnek alkalmazását sem zárja ki, mert, a mint halljuk, szépség és fenségesség közt annyira nincs igazi, objectiv ellentét, hogy az igazi, absolut szépség mindig fenséges s a fenséges egyúttal szép is egyszersmint.

Az aesthetikai szemléletnek nagy jelentősége Schelling szerint abban nyilvánul, hogy a philosophiában organum gyanánt szolgáló intellectualis szemléletnek objectivatioja. A művészet maga az objectivvé vált intellectualis szemlélet. Csak a művészet csodája adja vissza alkotásaiban nekünk az absolut identikust, mely már az „én”-ben, az öntudat első tényénél, elemeire vált s a mit semmi más vissza nem tükrözhet. A művészet a philosophiának egyetlen igaz és örök organuma és documentuma, mely folyton újból mutatja azt, a mit a bölcsészet külsőleg nem ábrázolhat, a cselekvésben és előállításban feltűnő tudattalant s ennek eredeti identitását a tudatossal. A művészet épen azért olyan fontos a bölcsésznek, mert mintegy megnyitja előtte a szentélyt, a hol örök és eredeti egyesülésében egy lángként ég, a mi a természetben és történetben elváltan található s az életben, cselekvésben, gondolkodásban örökké kerüli egymást. Schelling a művészet iránti elragadtatásában odáig megy, hogy egy eljövendő időről beszél, melyben a philosophia, egykor a költészet szülötte s neveltje, tökéletességét elérvén, ismét bele fog folyni a költészetnek oceanjába. Arra is rámutat, hogy ennek a visszatérésnek közvetítő tagja a mythologia lesz.

A most kiemelt eredmények állanak elő a „Bruno”

párbeszédben is, mely levezetésének érdekességén kívül azért is figyelmet érdemel, mert Schelling idealismusának egész abstract jellegével megismertet.

A párbeszéd elején valaki azt a nézetet vallja, hogy sok mű igaz lehet, a nélkül, hogy a szépség díját is megérdemelné, mások ellenben úgy vélekednek, hogy a művészet összes követelményei az igazságban összpontosúlnak s a mű csakis ezek által válik valóban széppé. Mi azonban tulajdonképen az igazság? Nyilván csak úgy juthatunk hozzá, ha elhagyunk mindent, a mi zavaros, nem világos, nem megfelelő, a mi időhöz, körülményekhez képest igaz s ebben a kiselejtezésben odáig haladunk, míg a dolgoknak absolut (időtől független) létéhez s örök fogalmaihoz nem jutunk. Itt tökéletlenségről ép olyan kevésbé lehet beszélni, mint a (nem időben előállott, hanem örök, eredeti) természetnél, mely a dolgok ősképeit tartalmazza s melyben minden pompásabb, nagyszerűbb, mint a látható világon. Mert a föld, a mely létrehozott, nem az igazi föld, hanem a föld ősképe, a nem alkotottnak, nem keletkezettnek, soha el nem múlnak csak másolata. Mivel pedig a föld ideájában a földön élő összes létezők is befoglaltatnak, nincs ember, állat, növény, kő, melynek képe a természet élő művészetében és bölcsességében ne ragyogna pompásabban, mint a teremtet világ halott lenyomatában. A szépség az összes tökéleteségek közt a feltételektől való legnagyobb függetlenséget követeli, ezért az időtől sem függhet és semmi időhöz kötöttet, akár természeti tárgy, akár művészi alkotás legyen, szépnek nem tekinthetünk. Ha mégis annak valljuk, benne a bár tökéletlenül nyilvánuló eredeti szépséget szeretjük. A ki, mint Platon állí-

totta, a magában való szépséget látta, megszokta, hogy nem zavarva a hiányok és fogyatkozások által, miket az okok kényszere az ellenszegülő természetre ráerőszakolt, a tökéletlen lenyomatban az ősképet lássa. Az örök fogalmak tehát kiválóbbak és szebbek, mint a dolgok, de egyszersmint egyedül és föltétlenül igazak is, mert a dolgot abszolút igazsággal megismerni, annyi, mint örök fogalma szerint ismerni. Így a szépség és igazság legfőbb egysége nyilvánossá lett s bebizonyosodott, hogy a műalkotás kizárólag igazsága következtében szép, csak hogy igazság alatt nem szabad egyebet gondolni, mint a dolgoknak észbeli ősképeit. A másik alárendelt, csalóka, időhöz kötött igazságot a szépség szabályaúl csak az teheti, a ki a halhatatlan, szent szépséget sohasem látta.

Mindezzel a költészet és philosophia rokonsága is be van bizonyítva, mert ez épen az örök igazság után törekszik, mely a szépséggel, az pedig a meg nem született és halhatatlan szépség után, mely az igazsággal ugyanegy. A különbség mégis köztük, hogy a költő természettől, az eszméket mindig csak exoterikus módon: dolgokon mutatja be, a philosophus pedig a dolgok ősképeit magukat, esoterikus módon. Az előbbi sohasem fogja a szépséget magában ábrázolni, hanem csak szép dolgokat nyújt, az utóbbi ellenben nem fogja az egyes igazat és szépet keresni, hanem az igazságnak és szépségnek magának megismerésére fog törekedni.

Ez a főfogalmaik megegyezésén alapuló rokonság a költészet és philosophia közt ösztönözte Schellinget arra, hogy a művészet bölcséletének jelentőségét s az akadémiai tanulmányok közt való helyfoglalásának jogosultságát fejtegesse s az aesthetikát két ízben,

az 1802—3. és 1804—5. évben Jenában és Würzburgban egyetemi előadásainak tárgyául válaszsza.

Hogy a művészet és költészet „constructiója“, melyre vállalkozik, méltó tárgya a bölcsészetnek, az iméntiek után világos. (Platon ellenszenve is csak a korabeli költői realismusnak, de nem „a költészetnek“ szólt.) De az a kérdés merülhet fel, vajjon a philosophia képes-e arra, hogy a művészetet, az eredetében megfoghatatlant, hatásaiban csodálatra méltót s a szabályok alá nem szoríthatót, construálja és kellő világosságba helyezze? Schelling ebben nem kételkedik. A művészet, bár teljesen absolut és az idealisnak s realisnak tökéletes egybeképzése (Ineinsbildung), a bölcsészethez mégis úgy viszonylik, mint realis az idealishoz. Mivel pedig az idealis a realisnak mindig magasabb reflexe, a philosophusban szükségképen magasabb idealis reflexe van annak, a mi a művészből realis. Ebből kitűnik, hogy a philosophia igenis tudás tárgyává teheti a művészetet, sőt, hogy a művészetéről másképen, mint philosophia útján nem is tudhatunk meg semmit. Az a vélemény is, hogy a genius a szabályoktól független, magyarázatra szorúl. A szabályok, miken a lángész magát túlteheti, a pusztán mechanikus értelemről származnak. A lángész azonban, midőn az idegen törvényhozás alól függetleníti magát, saját autonom törvényeit elismeri, hiszen épen azért lángész, mert maga a legfőbb törvényszerűség. A philosophia, mely maga is nemcsak autonom, hanem minden autonomia elvéig hatol elő, épen ezt az absolut törvényhozói hivatást ismeri el a geniusban.

A művészetnek philosophiai elmélete, mondja Schelling, legnagyobb érdeklődésünkre tarthat számot. Ellen-

állhatatlan ösztönt érezünk arra, hogy a természet belső lényegébe tekintsünk s azt a gazdag forrást nyomozzuk, melyből annyi nagy tünemény ömlik ki örök egyformaságban és törvényszerűséggel, de mennyivel érdekesebb, ha a művészet szervezetébe hatolhatunk, mely saját szellemünk csodáit közvetlenül mutatja. A tudomány a műrecek intellectualis szemléletének kifejlesztésére s a róluk való ítélet képzésére is mérhetetlenül fontos, kivált olyan időkben (Schelling a maga koráról beszél), midőn a tavasz, a tiszta alkotás virágzása elmúlt s mintegy közös lehetlétől eredő s közös napsugárban érő, egyszerre támadt nagy művek tömege többé nem jelöl irányt s nem teremt egységes művészi közvéleményt, hanem a térfoglaló reflexio megbont minden egységet, elválasztja az embereket s nézeteket egymástól és zürzavart hoz létre. Ilyenkor, a mikor egyik rész a materialis elvet, a természet utánzását, a másik az idealist, a már alkotottnak utánzását, egyik az igazságot, másik a szépséget hirdeti, de egyik sem tudja, mi az igazság, mi a szépség, — ilyenkor fontos fölemelkedni a művészet igazi ősforrásaihoz, melyekből a forma és anyag elválasztatlanul árad s a szétmenő véleményekkel szemben a művészet valódi eszméjét s elveit a tudományban keresni.

Schelling szerint a tudomány még nem született meg, Baumgarten kísérlete elavult, a philosophiával együtt, melyből elősarjadzott s azóta a szépnek az erkölcsivel való összezavarása, sekélyes popularitásra törekvés és empirismus uralkodott a szép elmélete terén. Sehol sem volt szó a szép eszméjéről, mint a concretben és utánzottban megjelenő ösképről. Csak Kant formalismusa jelentett új és magasabb szempon-

tot s azóta jeles elmék elhintették a művészet igazi tudományának magvait, de a tudományos egész megalkotása, sőt az abszolút elvek felállítása is még hátra van. Ezt a hiányt akarta pótolni Schelling.

A művészet constructiója istenből, az abszolútból indul ki. Minden művészetnek ő a közvetlen oka, mert abszolút identitásában forrása a realis és idealis minden egymásba-képzésének, melyen a művészet alapszik. Isten az ideák forrása, a művészet pedig az ideák ábrázolása, így istenben van végső lehetősége minden létrehozásnak. „Brunó“-ban hallottuk, hogy a realis és idealis világnak abszolút identitása szükségképpen abszolút szépség. A dolgok ösképei, a mint abszolút igazak, abszolút szépek is s a rút (csak úgy, mint a tévedés és nem igaz) pusztá privatió s csupán a dolgok időleges szemléletére tartozik. Isten az univsumot örök szépségben, abszolút műremeknek alkotta s a szépség a realis világban (a szervezeten) s az idealis világban (a művészetben) is mindenütt ott áll elő, a hol fény és anyag, idealis és realis érintkeznek. Ha pedig az igazságnak a szükségszerűség, a jóságnak a szabadság felel meg, úgy a szépség a szükségszerűségnek és szabadságnak indifferentiája, abszolút synthesise, egy realisban szemlélve. Egy alak pl. akkor szép, ha létrehozásában a természet a legnagyobb szabadsággal és legfenségesebb meggondoltsággal, de mindig a legszigorubb szükségszerűség és törvényszerűség formái közt játszani látszik.

A művészet tárgyai az ideák, mint különös formák, melyek az abszolútnak egész lényegét magukba fogadják, magukban véve az isteninek képei, realiter tekintve pedig istenek. A művészeti anyag elméleti constructiója tehát oda visz vissza, a honnan a mű-

alkotás és költés kezdetben kiindult: az istenekhez s a mythológiához. A mik a philosophiában az eszmék, azok a művészetben az istenek. Minden istenalaknak, mint realisan szemlélt ideának törvénye: tiszta határolás és osztatlan abszoltság. Azzal a művészet különálló, határozott alakokhoz jutott, ezzel mindenik számára a totalitást, a teljes isteniséget nyerte meg. Az elkülönülésből származott a változatosság s életteljesség is, mert az abszolút változatosság és élet nélkül való. Mindez azonban az abszoltság korlátozása nélkül csak az isteni imaginatio s a levezetett világban is csak a phantasia útján volt lehetséges. Annak segélyével az universum megnépesült, az abszolútból, a föltétlenül egyből élet ömlött a világba és ugyane törvényt követve az emberi képzelet reflexében az universum a phantasiának egy világává fejlődött ki, melynek általános törvénye abszoltság a határoltságban.

Schellinget álláspontja arra kényszeríti, hogy minden istenalakításnak alaptörvényéül a szépet tekintse, mert hiszen a szépség nem egyéb, mint épen az abszolút realiter szemlélve. Ki is mutatja a szépség érvényesülését főleg a félelmetesnek és borzasztónak enyhítésében (pl. a párkák ábrázolásánál), de ezzel a tételt nem bizonyította be. Mennyi mythologiai alkotás van, még a görögök fejlett művészi érzéke mellett is, mely nem mondható a szépség megvalósulásának. Vulcant, Pant, a faunokat, a syleneket Schelling is említi, de ez ellenbizonyítékok súlyát azzal igyekszik elvenni, hogy a rút alkotásokat a maguk nemében ismét ideáloknak (csak hogy fordítottaknak) tekinti s ilyen értelemben szintén a szép köréhez tartozóknak nyilvánítja.

Mit mondjunk Schelling kijelentéséhez, hogy a

mythologia minden művészet szükséges feltétele, első anyaga, mintegy a kizárólagos talaj, melyből a művészet virágai fakadhatnak? Úgy sejtjük, hogy itt a mythologia jelentését sokkal tágabb értelemben kell vennünk, mint szokásos, mert különben még a régi görög költészetre sem lesz a kijelentésnek általános érvénye. Ebben a sejtelenben megerősít maga Schelling, midőn hátrább kinyilvánítja, hogy Dante és Shakespeare is mythologiai kört alkotott a történetből és kora erkölceiből, Cervantes Sancho Pansája is mythologiai személy és a Faust is valóságos mythologikus költemény. Így kétségtelenül megszabadulunk a szűk korlátok közül, mikbe Schelling iménti meghatározása helyezett, de csak azon az áron, hogy szóhasználatát kell szokatlannak, erőltetettnek nyilvánítanunk.

További tétele, hogy a művészet, mint az abszoltnak ábrázolása szükségképen symbolikus. A mythologia ábrázolásai nem schematikusok (hol az általános a különöst jelenti), nem is allegoriák (hol a különös az általánost jelenti), hanem symbolumok, melyekben általános és különös abszolút értelemben egy. A görög mythológiának minden alakja, még személyesítései is realis lények, melyeket annak kell venni, a mik s épen ezáltal egyszersmind annak is vesszük, a mit jelentenek. A jelentés a lét maga, mely átment a tárgyba s vele azonegy. Schelling szerint minden abszolút művészi ábrázolásban hasonló teljes indifferentia uralkodik: az általános egészen a különös, a különös egészen az általános, de egyik sem jelenti a másikat.

Új synthesis szükségessége előtt állunk. A művészet anyagát: az ideákat, az abszoltnak a határolással való synthesiséből nyertük. De az ideák maguk

is az ábrázolásra vonatkozólag anyag és általános gyanánt szolgálnak, a mivel még forma és különös áll szemben. Hogyan megy az általános anyag a különös formába át, ez most a kérdés?

Schelling először is a lángész elméletével felel. A műalkotásnak közvetlen létrehozója az embernek örök fogalma, vagy eszméje istenben, az emberben lakó isteni, mintegy egy darab isten abszolutságából. A genius művének, csakúgy, mint isten alkotásának, megvan a maga realis és idealis oldala. Realis egysége a végtelennek a végesbe, idealis egysége a végesnek a végtelenbe való képzése. Az első oldal szorosabb értelemben a költés (*inventio*), a második a művészet a művészetben. Az valami realisnak közvetlen előállítás vagy teremtése, tehát egy végtelennek ábrázolása egy végesben, ezé, a művészeté, az ellenkező egység. Az *inventiónál* a genius a különösbe ömlik, míg a formában a különöst visszaviszi a végtelenbe. A végtelennek a végesbe való képzése a műalkotáson Schelling szerint a fenségesség, a végesnek beleképzése a végtelenbe, a szépség. Az első, a mint Schillerre való gyakori hivatkozással kimutatja, mindig csak a végtelennek viszfénye a végesben. Az igazi tragikai fenséges is, midőn a legyőzött viszont érzülete által győz, a végtelennek *symboluma*. Míg a fenségesnél a véges mintegy föllázadni látszik a végtelen ellen, addig a szépnél eredetileg megtörtént a kibékülés. A szép és fenséges nem áll mereven egymással szemben, sőt a fenséges, mely nem szép, épen ezért nem is fenséges, hanem csak borzasztó és phantastikus s az abszolút szépnak is többé-kevésbbé fenségesnek is kell lennie. A köztük levő különbség nem minőségi és lényeges, hanem csak mennyiségi.

A szép ugyanis mindig szükségképen határolást követel, a fenséges nem. Jupiter alakjában pl. csak épen annyi határolást találunk, a mennyi szükséges, hogy általában kép lehessen, különben minden korlátozás (pl. korra nézve sem nem fiatal, sem nem öreg) hiányzik. Juno is csak épen női alak. Apollo szépsége már határoltabb, mint Jupiteré, ő már „fiatalon szép”. Nála a határolás nemcsak épen a végtelennek a végesben való megjelenéséhez szükségességre terjed ki, hanem a véges már magában a végtelenbe képezettnek tűnik ismét fel. A férfi és női szépség is példa erre: annál a természet csak a szükségre szorítkozott a határolásban, itt bőkezűen viselkedett. Minél csekélyebb egy szépségnek határolása, annál jobban közeledik a fenséges felé, a nélkül, hogy szépsége megszűnnék.

A realis és idealis egység még a továbbiakban is termékeny alapnak bizonyul. Ellentételen fejthetjük meg a költészetben a naiv és sentimentalis, a művészetben a stílus és modor különbségét, mely azonban a költészet abszoltságában elenyészik. Az első ellentét különben sem áll egyébben, minthogy egyiknél az általános látszik a különösbe képezve, másiknál a különös az általánosba. A stílus abszoltsága meg abban áll, hogy az általános a művészetben s a különös, mely a művészből, mint egyénben rejlik, absolute egy, míg a modor a különös formának érvényesülése az általános helyett. Mindezek az ellentétek csak különböző megjelenési módjai, vagy határozományai a művészet absolut elvének, a művészből képezett isteninek.

Az absolut, mint a művészet elve a megjelenés körében csak azzal válhatik objectivvá, hogy vagy a

realis, vagy az idealis egységet symbolumává teszi. Az idea, mely a realis egységet bírja symbolumául: az anyag. Abban a művészetben, mely a végtelennek a végesbe való képzésén nyugszik, az anyag testté, vagy symbolummá lesz, melyen, mint valami burkon át, ismerhető meg az abszolút idea. Ez a képző, vagy plastikus művészet, a művészet világának realis oldala. Viszont az idealis egység: a különösnek az általánosba, a concretnak a fogalomba való feloldása a beszédben, vagy nyelvben lesz objectivvé. A beszélő művészet tehát a művészet országának idealis oldala.

Schelling sok szellemmel, érdekesen fejtegeti a képző és beszélő művészet jellemét s egymáshoz való viszonyát. Mindenikben az abszolút idea jelenik meg, csak hogy a képzőművészetben realis, a beszélőben eredetileg idealis oldalról felfogva, úgy hogy az utóbbiban még az átlátszó lepel alatt, melyet magára vett, sem szűnik meg az idealis minőség. Voltaképen azonban a képzőművészet is szó, csak hogy meghalt szó, és minél tökéletesebben hal meg, egészen a Niobe ajkain megkövült hangig, annál magasabb foku a maga nemében, míg legmélyebb lépcsőfokán, a zenében, mely (Schelling szerint szintén képzőművészet) a halálba hatolt élő, a végesbe bemondott szó, még mint hang lesz hallhatóvá.

A művészet bölcsészetének immár különös része, az egyes művészi formák constructiója előtt állunk.

Á realis oldalnak csúcspontjában a zene foglal helyet. Ennek közege a hang, szükséges formája az egymásután, mert az idő épen a végtelen végesbe való képzésének általános formája. Külön egységei a rhythmus, modulatio, dallam. A rhythmus általában a successio-nak jelentőssé tétele, minek következtében az egész

nem lesz többé az időnek alávetve, hanem az időt magában birja. A modulatio egy egész zenemű uralkodó hangjának a qualitativ differentiában való megőrzése, mint a hogyan a rhythmus ugyanezt az identitást a quantitativ differentiában fentartotta. A dallamban a két egység egyesül. A rhythmus a zenében a zenei, a modulatio a festői, a dallam a plastikai jellemvonás. A harmonia ellenben nem egymásutánt, hanem egyidejűséget követel, nem egységet a sokban mutat, hanem sokat az egységben, mert több hangot, melyeknek mind külön dallamuk van, egy jól hangzó egészbe egyesít.

Az antik zene, melyben a dallam uralkodott, a zene természeti rendeltetéséhez, hogy a successio művészete legyen, hivebb maradt s ezért realistikus; a modern, harmonikus zene, a mély, realis sphaerában magasabb idealis egységre törekszik s a successiót mintegy idealisan megszüntetni akarná. Az első inkább a meglegedettségnek és erős indulatnak, az utóbbi inkább a törekvésnek és vágynak kifejezője s ezért is vált a keresztény egyházi zenének formájává. Ez irányok jellemző képviselői a költészetben Sophokles és Shakespeare. A görög költő műveiben csak a szükségszerűség van ábrázolva, az angol ellenben, a ki a legnagyobb harmonista s a drámai ellenpontozat mestere, nem egyetlen történet egyszerű rhythmusát adja, hanem ennek egész kíséretét és különféle oldalokról jövő reflexét is.

A festészet constructiójánál a fény játszik szerepet. Ez a természetbe világító idealis, a realist áttörő idealis egység, mely a nem-fénynyel (test) ellentétben, mint szín jelenik meg. A szín ugyanis a fénynek és nem-fénynek, a pozitívnek és negatívnek synthesise

a szemben. A festészet, mint a soknak az egységbe képzése, kívül áll az időn, mert épen ellenkezőleg az egységnek a sokba való képzése. A festészet a megszüntetett successio. Benne, az idealis művészetben, a realis (rhythmuusszerű) elem a rajz, az idealis a fényhomály, a kettőnek különbözetlensége a szín (a harmonia a festészetben). Az utóbbi természetesen a festészetben kiválóan fontos. Schelling főként a carnatióról, az emberi hús belsőleges, szerves, élő, mozgó szinchaosáról beszél, mely az indulatok és érzelmek hatására, mint kisebb-nagyobb hullámokat vető szintenger mozog fel s alá.

Megemlítjük itt, hogy Schelling az utánczás elméletet elveti. A művésznek szerinte a természet belsejét kell lelepleznie s a mélyebben rejlő igazságokat kell napfényre hoznia. Ezért az ideák ábrázolására törekszik. A festészet főleg allegorikus művészet. Ebből a szempontból a tájképfestészet nem nyerte meg javallását. Felhozza ellene, hogy a mit a műfaj ábrázol, csak burka a magasabb igazságoknak, az igazi tárgy, az eszme mellette alaktalan marad s a szemlélőre van bízva, hogy az illatosból, formátlanból kitalálja. Minél szegényesebb egy nemzet művészete, — folytatja Schelling, a mondottakat a költészetre vive át — annál inkább vonzódik az ilyen formátlanhoz. Mennyi alkalma lett volna Homerosnak tájak festésére s még sem vállalkozott rá, ellenben Ossian énekei tele vannak az őt környező ködvilág és formátlan természet festésével.

A harmadik képzőművészet: a plastika (általános értelemben) ideáit realis testi tárgyakkal adja vissza s a két előbbi egységnek, a lényegnek (festészet) s a formának (zene) legfelsőbb indifferentiáját mutatja.

Schellingnél épen ezért ennek a művészetnek sajátos nyilvánulásaiban minden más említett műforma visszater. Egyik faja: az építészet a zenének, a másik: a domborművészet a festészetnek, a harmadik: a szobrászat, magának a plastikának megvalósulása a plastika körében.

Az építészet a plasztikához tartozik, mert tárgyait testi dolgokkal ábrázolja, egyúttal zeneszerű (zene a térben), mert benne a plastika az anorganikushoz törekszik vissza. E szépművészet mintáit főleg a növényi organismus köréből szedi. A góth építészet, melynek formáiban a növényvilág változatlanul szerepel, ezt az ösztönszerű törekvést még durván mutatja. Itt a torony óriási fa, mely aránylag karcsu törzsből mindenfelé ágakat hajtó végtelen koronát bocsát ki. A főtörzshöz ragasztott sok épületecske, tornyocska, mind csak ennek, a mintegy várossá lett fának, ágait jelenti, míg a föld színén levő melléképületek, oldal-kápolnák a gyökeret jelzik, miket az óriási fa lent elterjesztett. A keresztfolyosók sem egyebek, mint fasorok, melyeknek fent összehajló ágai boltozatot alkotnak. Ezzel a naturalistikus, durva, természetutánzó, a szabad művészettől távol álló építészettel szemben a legelső dór oszlop, mely faragott törzset ábrázol, egyszerre a művészet magasságába emel. A növény itt már a magasabb organikusnak allegoriájává lesz, az oszlop fent fejjel, lent lábbal záródik be s egy szerves egésznek része, melylyel ez a föld fölé, az aether magasabb rétegeibe emelkedik. A dór oszlopnak szigorú, realistikus, férfias alakja a rhythmus törvénye alatt áll, az ion oszloprend harmonikus, a már túláradóan gazdag korinthusi melodikus jellemű.

A basrelief a plastikán belül egészen ideális mű-

faj, mert a magasabbtól, a szobrászattól, az alsóbbhoz törekszik vissza s önként fölveszi a festészet térkorlátait. Midőn a testeknek felénk fordított felét nem teljes kidomborodásában adja vissza, respectálja a levegőnek a teljes plastikus hatást gyengítő befolyását, de a körvonalakat már nem hagyhatja határozatlanul, a mint a távolság optikája követelné, mert ez ellenkeznének a plastika jellemével.

A tulajdonképeni plastika a szobrászat, mely ideáit organikus és minden oldalról önálló, tehát abszolút tárgyakkal adja vissza. Ennek minden alkotása az universum képe, mert a tért magában bírja s önmagán kívül ilyet nem ismer. Főtárgya az emberi alak, melyet Schelling minden izéig symbolikusnak lát. Az egyenes testtartásban pl. a földtől való teljes felszabadulást sejtí jelképezve. Valamint az ég a földön befolyásával uralkodik, úgy a fej a testen, s a mi a nap a bolygórendszerben, az a fej a többi tagok közt. A mell, mint átmenet az égtől a földhöz, a levegőt jelenti. A sziv a szenvedély, hajlam, vágy fészke, az életláng tűzhelye. A test ürege az ég boltozatát a föld fölött jelzi, az altest pedig a föld mélyében munkálkodó reproducáló erőt. A lábak a földtől való teljes elszakadást fejezik ki s mert a közelt és távot összekötik, az embert látható képévé teszik az istenségnek, melynek számára nincs közel és távol.

Mivel a plastikus művészet a végtelennek tökéletes beleképzése a végesbe, ez pedig épen a fenségesnek lényege, önként következik, hogy a művészetnek kiválóképen a fenségesre kell irányulnia. A mennyiben pedig a végtelen az életnek elve, a véges, a forma pedig halott, benne az életet és a halált mintegy egyesülésük tetőfokán pillantjuk meg. Az ideák

jelleme itt abszolutságukban tűnik fel, innen ábrázolásain a lélek belső egyensúlya, mély nyugalma nemcsak az istenek, hanem az emberek rajzában is. Nekik is úgy kell szenvedniök, mint isten szenvedne, ha egyáltalán szenvedhetne.

A felsorolt művészetekkel a művészet világának realis oldalát kimerítettük. Velök szemben áll az idealis oldal egyetlen, nagyjelentőségű képviselője, a költészet. Míg a képzőművészetek az idealist, valami más-sal, concrettel, tehát mint realist ábrázolják, addig a költészet még a képmásban is megtartja az idealisnak, a lényegnek, az általánosnak jellemét, s bár minden művészet az abszolút productionnak közvetlen képe, itt maga a teremtés, az élet, cselekvés jut kifejezésre. Ezért tekinthetjük a költészetet minden művészet lényegének. Ez sem egyéb, mint az abszolútnak, vagy universumnak ábrázolása a különösben, de az eszméknek közlése itt a nyelv útján történik. Ebből a magában véve chaosszerűből kell a költészetnek eszméi számára testeket alkotni s a műnek a különösben abszolútnak, universumnak kell lennie. E célból a beszédet, melyben a műalkotás kifejezésre jut, saját, független mozgással, belső törvényszerűséggel, rhythmussal kell felruházni.

A költészeten belül ismétlődnek a szokásos egységek és hatványok. A realis formát benne a lyra képviseli. Ezt a zenével való analogiáján kívül az is mutatja, hogy benne a véges, a differentia, a különösség uralkodik, hogy az alanyból indul ki, aztán egészen a rhythmusnak van alárendelve. Subjectivebb s ennél fogva szabadabb, kényszerűtől függetlenebb is, mint társai.

Az epos (mely a képzőművészetek közül a festé-

szetnek felel meg) az idealis világ második hatványára, a cselekvésre, de az abszolút cselekvésre (das Handeln in seinem An-sich) támaszkodik. Schelling az epos határozmányait ebből vezeti le. Szerinte az abszolút cselekvés tiszta identitás, a végtelennek és végesnek ellentéte nélkül: tehát az eposban sem lehet ellentét a végtelen és véges, nem lehet harc a szabadság és szükségszerűség közt, melyek itt még közös egységbe burkolva tűnnek fel. Homerosnál nincs lázadás a végzet ellen. (Mindez másként lesz a tragoediánál.) — Az abszolút cselekvés idő nélkül való, mert minden idő csak a lehetőség és valóság differentiája s így csak a megjelenő cselekvésben tűnik elő, tehát az eposnak is az időtől érintetlennek kell maradni s ezért minden időt és successivet a tárgyba kell helyeznie. Ezzel megtartja nyugaltságát s az egymásután árljától érintetlenül lebeghet tárgya fölött. Az epos a nyugodt lesz s a tárgy a mozgó. Még akkor is, ha az epos a nyugvót leírja, ennek magának mozgóvá, haladóvá kell változnia. (Achilles paizsa.) — Az abszolút cselekvésben minden egyformán abszolút s az egész nem abszoltabb, mint a rész: tehát az epos kezdetét s végét tekintve egyformán abszolút, vagy más szóval (mivel a feltételtől nem függőt a jelenségben így nevezzük): véletlen. Az, hogy elől, vagy hátul feltételtől függjön, teljesen az epos természete ellen van. Az Ilias kezdete s vége abszolút. E műfajnál végre a költőnek magasabb, semmitől sem érintett lényként kell minden fölött lebegnie. Csak költeményében ütközik össze történet történettel, szenvedély szenvedélylyel, ő maga nem lép soha ebbe a körbe s ez által istenné s az isteni természet legtökéletesebb képmásává lesz. Semmitől sem sürgetve, hogy történni min-

dent, nem vág elébe az eseményeknek, mindenre nyugodtan tekint le, mert semmi sem ragadja őt meg. Míg Achilles barátját siratja, a költő nem látszik sem meg-hatottnak, sem hidegnek, mert egyáltalán nem is látható. Ennek a lélek örök egyensúlyában lebegő szellemi rhythmusnak megfelel a hexameter, melyet Aristoteles az összes versmértékek közt a legállandóbbnak és méltóságosabbnak mondott.

A költészet az epossal (az identitással) kezdődött, a lyrában (az identitas szétbomlásával) fejlődött tovább s most betetőzését a drámában (a két ellentett faj természetét magába foglaló magasabb identitásban) nyeri. Ez a műfaj az utolsó synthesis, az ideának s minden művészet lényegének legmagasabb megjelenése. Míg a lyrában csak subjectiv ellenkezés volt, de a szükség-szerűséggel való objectiv összeütközés nem fordult elő s az eposban a szükségszerűség uralkodott, melynek ennyiben az alany nyal egynek kellett lennie, addig a drámában a szabadság és szükségszerűség valóságos, objectiv harca áll előttünk. Melyik győz? A szükségszerűség nem volna szükségszerűség, a szabadság nem szabadság, ha le lehetne győzni. Mindkettőnek győzőnek s legyőzöttnek kell lennie. A szabadság a szükségszerűség győzelme fölé emelkedve, önként vállalja el a szükséges rosszat s így magát, mint szabadság, egy sorba helyezi a szükségszerűséggel. A harcznak eredeti feltétele szerint a szükségszerűség az objectiv, a szabadság a subjectiv oldalon áll, ez a tragoedia formája, ellenben ha a szükségszerűség az alanyba, a szabadság a tárgyba esik, ez a szembe-tűnő ellenmondás és visszásság a vigjátéknak forrása.

Schelling a végzettragoediában látja az egész mű-fajnak jellemét leghatározottabban kidomborodni. Ari-

stotelessel szemben, a ki szerinte a tragoediát, mint a költészetet általában, inkább az értelem, mint az ész szempontjából tekintette, azt követeli, hogy a hős szükségszerűen vétkezzék, vétsége a végzet megmáshíthatlan akarata, vagy az istenek bosszúja folytán álljon elő. Az a képzelhető legnagyobb szerencsétlenség, ha igazi vétség nélkül, végzetszerűen vétkezünk. Ez a görög tragoedia legbenső szelleme. A hősnek küzdeni kellett a végzet ellen, abban, a mi a végzetnek alávetett, buknia kellett, de a végzetet legyőzte, midőn a rárótt bűnért is önként, készséggel bűnhődött. A modern tragoediában a sors helyébe a jellem lépett, de Shakespeare ebbe is olyan adag fatumot fektetett, hogy az ember szabadsága nála is illusoriusnak s a tett a legyőzhetetlen szükségszerűség folyományának tűnik fel.

Schelling a tragikusnak és komikusnak Shakespearénél divatos összeelegyítésében e műfajnak az eposhoz való visszatörekvését ismeri fel. A britt költőt a jellemzetesség legnagyobb mesterének tartja, a ki mindent érint, a mi az emberben van, de egyenként érinti azt, mit a görögök csak a totalításban tüntettek fel. Az emberi természet elemei szétszórta olyan teljességben vannak meg benne, hogy műveiből az elveszett földet újból lehetne teremteni. De a régi lant négy hangból csalta elő a világot s az új hangszer ezer húrjával csak szétbontja az universum harmóniáját. Ezért hatása is kevésbbé megnyugtató.

A párhuzam teljessége kedvéért megemlítjük, hogy a dráma, mint egyetlen költői műfaj, mely tárgyát minden oldalról, tehát teljesen absolut módon állítja elő s mint az egyetlen igazán symbolikus faj, a plasztikának felel meg s erről az oldalról, mint végső to-

talitas ép úgy bezárja a művészet világát, mint a plastika a másik oldalról bezárta. Továbbfejlődés többé már nem, még csak a képzőművészetek felé való visszatérés lehetséges. Erre az útra lép a költészet, midőn az énekben a zenéhez, a tánczban a festészethez, a színművészetben a plastikához fordul. Ezeknek a másodlagos, összetett művészeteknek törvényei is adva vannak azon művészetekben, melyekből egyesültek. A legösszetettebb művészet a régiek drámája volt, de ennek modern utánzása, az opera, mint Schelling megjegyzi, már csak karrikatura.

Schelling tanainak megalapításánál Fichtén kívül mélyen merített Spinozából és Platonból is. Az abszoltnak s relatívnek, a szellemnek és anyagnak, istennek s a természetnek egysége, minek következtében az abszolút identitásnak nem kell magából kilépni, hogy a világon megvalósuljon s az is, a mi megvalósult, nem „megjelenése” az abszoltnak, hanem az abszolút maga, az egyiknek — az abstract eszmevilág, mint az isteninek egyedüli tökéletes megjelenése, melyben az igazság, meg a szépség egy és a dolgok ösképei eredeti tisztaságukban s ennél fogva ragyogó, örök szépségben találhatók, míg a zavaros, érzéki világban a szépségnek csak nyomai mutatkoznak, a másíknak alapvető tanai közé tartozik. Milyen jelentőséget nyert mindez Schelling aesthetikai elméletében, láttuk a fentiekben. De magát az intellektualis szemléletet is, mely az aesthetikaival a legszorosabban összefügg s melyet Kant teljességgel az emberi megismerés határain túl fekvőnek nyilvánított, platoni elemekre (a visszaemlékezési theoria elhagyásával), vagy Spinoza „intuitív” tudására vezethetjük vissza, ha ugyan csiráját nem a mystikusoknak, az istenit közvetlenül megismerő szemlélődésében kell keres-

nünk. Az abszolút egynek a relativ sokba való átmenetele, az indifferentiából a differentiának előállása Schelling bölcsészetének Achilles sarka s ez általában aesthetikájának is nehéz főproblémája, melyet rendkívül termékeny s minden nyilvánulás magyarázására alkalmazható titokzatos és varázserejű tételeivel a végtelennek a végesbe, az idealisnak a realisba s viszont való „képzésével“ igyekezett megoldani. Ezen a szellemes, de erőltetett „dialectikai játékon“ alapszik egész levezetése, az aesthetikában a szépnek, fenségesnek magyarázata s a művészetek felosztása, le a legalárendeltebb fajokig s az egyes alkotások jellemének meghatározásáig.

Bár az alap, melyről kiindul, nem bizonyult megbízhatónak s eredményei is (csak a zenének a képzőművészetek közé illesztését s „realis“ irányban is legrealisabbnak nyilvánítását említjük itt fel) kétséges értékűek, Schelling műve, mint a művészetek egész körének első rendszeres áttekintése (első teljes aesthetikának nem mondhatjuk, mert egyebek közt hiányzik belőle a természeti szépségre való minden részletesebb tekintet), kétségtelenül figyelemre méltó jelenség az aesthetika történetében. Azzá teszi szigoruan egységes alapelve is, mely szerint mindenben az abszoltnak jelenléte a szépnek oka s a művészet az ideáknak ábrázolása. A tartalmi oldal jelentőségének ilyen kiemelésével minden mű a végtelennek képe lett, allegorikus vagy symbolikus jelentést nyert, míg a forma, melybe a tartalom ömlik, önálló értékét elvesztette s maga is csak symbolikus minőséggé változott. Az összes jelenségeknek közös csúcspontba összefutó, egységes felfogásából következett, hogy az, a minél rendesen az ellentétességet, vagy a különbségeket egy-

oldaluan felmutatva megállott a vizsgálat, Schellingnél egy magasabb egység részévé lett, összetartozásában, egymásra vonatkozásában tünt fel s az analogia alapján nyert világosságot (igaz, hogy néha az éles határvonalak elvesztése árán). Így történt a széppel és fenségessel, a naivval és sentimentalissal, a képző és beszélő művészetekkel s a művészetekkel általában, melyeknek elméletében a rokon jellem, a megegyezés, az analogia s a párhuzamosság feltüntetése mindenütt visszatér. Ezek az egybevetések ép úgy, mint finom műtörténeti, műbírálati megjegyzései a mellett, hogy Schelling az irodalmat (kivált Winckelmannt, Schillert, Schlegelt) jól felhasználta, igen sok érdekes gondolatot, új szempontot is tartalmaznak. A phantasiának, a producáló, teremő erőnek élénksége, melyet Schelling a philosophusnak oly lényeges sajátóságaként emelt ki, hogy a régi mysteriumokban a legfenségesebb, legszentebb philosophiát vélte látni, ő benne magában nagy mértékben megvolt. Ez erejének s gyengeségének forrása. Ennek köszöni gondolatainak élénkségét, bőséget, fordulatainak meglepő voltát, mélységét, de innen származik önkényessége, homályossága és érthetetlensége is. Fellépése mindenesetre nagy lökést adott az aesthetikának. A támadók és bírálók számát jóval felülmúlta a csodálóké és az aesthetikai idealismus elméletét továbbfejtő nagyszámu aesthetikus legtöbbje tőle nyert irányt, elveket, vagy legalább ösztönzést a munkálkodásra.

HEGEL.

A FOGALOM ÉS ESZME. — A TERMÉSZETPHILOSOPHIA S A SZELLEM PHILOSOPHIÁJA. — A MŰVÉSZET AZ ABSOLUT IDEA MEGNYILATKOZÁSA. AZ AESTHETIKA. — A LOGIKAI IDEA S AZ IDEAL. — A TERMÉSZETI ÉS MŰVÉSZETI SZÉPSÉG. — A SYMBOLIKUS, CLASSIKUS ÉS ROMANTIKUS MŰFORMA. — FELBOMLÁSUK. — A MŰVÉSZETEK FELOSZTÁSA. — AZ EGYES MŰVÉSZETEK. — A KÖLTŐI MŰFAJOK JELLEME. — A TRAGIKUM ÉS KOMIKUM.

Schellingnek törekvése, hogy a világot a homályos, elvont, minden határozottság nélkül való abszolútból vezesse le, kudarczot vallott. Későbbi, theosophikus elméletére való térésével ő maga is elismerte azt. A nehéz probléma utódának, Hegel György Frigyes Vilmosnak, a kiváló speculativ lángelmének, „a legnagyobb systematisálónak, kit valaha a philosophia látott“ (Windelband) jutott örökségül.

Philosophusunk Stuttgartban született 1770-ben. Tübingában több évig, mint Schelling tanulótársa, philosophiai előtanulmányok után theologiai tanfolyamokat végzett, azután évekig házi tanító. A század utolsó évében Jénában magántanárrá képesítette magát és Schellinggel philosophiai folyóiratot indított meg. 1807-ben Bambergben politikai lapot szerkeszt, a következő évben a nürnbergi gymnasium igazgatója. 1816-ban visszakerül az egyetemre és Heidelbergben, majd Berlinben tanít élete végeig. 1831-ben a kolerajárvány áldozata lett.

Hegel elődeivel az alap tekintetében teljesen egyetért. A lét és gondolkozás egységének elvét ő is el-

fogadja. Elveti azt a félénk nézetet, mintha az igazságot nem lehetne megismerni s az isten, világ és szellem lényegének észbeli tiszta felfogása helyett a hit, érzés és sejtelem homályos köreihez volnánk lánczolyva. Berlińi megnyitó előadása az ész és tudomány erejében való rendíthetlen bizalmának hatalmas megnyilatkozása. A bátorságban, mely az igazságra tör, egyenesen az egészséges szív ismertető jelét látja itt. Kijelenti, hogy mindaz, a mi az életben igaz, nagy és isteni, az idea folytán az, a philosophia czélja pedig, hogy ezt igazi alakjában és általánosságában fogja fel. Minden, a mi az emberi életet összetartja, a mi becses és értékes, szellemi természetű. Megismerésében pedig nincs gát és akadály. Az universon elzárt lényege nem rejt magában egyetlen erőt, mely a megismerés bátorságának ellene tudna állani, valamennyinek meg kell nyílnia, feltárva gazdagságát és mélységeit a vizsgáló tekintet előtt.

A kor bölcsészeti törekvéseit vizsgálva, két ellentétes jellemű irány tűnik szemébe. Egyik sekélyes mélységű, gondolatokban szegény és skeptikus habozásával, lemondó, szerény (vernunftbescheiden) kriticismusával a megöregedett szellem erőtlenségének, bágyadtságának kiáltó jele, a másik a tudományos és politikai téren beállott új korszak fiatalos kedvének, túlbuzgó tetterejének gyümölcse, modoros, módszertelen a formában, önkényes, kalandos, barock kapcsolatokat kedvelő és erőltetett a tartalomban. Hegel az utóbbival rokonszenvez s hibái számára is mentességet talál. Azt a meggyőződését fejezi ki, hogy bár az új irány emberei a megifjodott szellem hajnalpirjától mámorosan, komoly munka nélkül, egyenesen az eszme élvezésére törtek s a reményekben és kilá-

tásokban kéjelegve kétségtelenül túlzásokba estek, mégis az ő részükön van az igazság. A felületes gőz és pára, melyet fejlesztettek, el fog magától oszlani, a mag pedig, mely elmélkedéseik alapjául szolgál, egészséges. Ezt az általánosságban tartott ítéletet ki egészíti az identitás-elméletről való beható bírálata. Hegel rosszalja, hogy Schelling előföltevésekből indul ki, miket nem tud bizonyítani, axiomákat ad, egyszerűen kijelent valamit, a hol nyomós bizonyítékokra, levezetésekre volna szükségünk, az intellectualis szemléletben önkényesen oraculumot állított fel, melynek kijelentéseit kénytelen-kelletlen elfogadni tartozunk, elhanyagolja a logikai kifejtést, holott csakis ez vethetne fényt a subjectivnek és objectivnek lényeges határozmányaira és összetartozására; az abszolútot abstract általánosságnak tekinti, melynél a különbség s a határozott kívül marad, általán létről beszél az abszolútban, holott ilyen különböző „valami“ voltaképen egyáltalában nincs az abszolútban, mert benne minden egy, mint az éjjeli homályban is minden téhen fekete. Schelling a világot nem az eszme szükségképen való kibontakozásaként s megnyilatkozásaként fejt ki dialektikai módszerrel, hanem kész külső schémákat adott és ezzel üres formalismust segített elő. Követői utána mindent „sornak“ képzeltek s a phantasia és analog reflexio alkotásaival fizettek ott, a hol gondolatokra lett volna szükség. A természet egyik köréből vett formáknak más körökre való alkalmazása náluk épen képtelenségekig fajult. Azután Schelling a subjectivnek és objectivnek legfőbb identitását a képzeletben látja s ennél fogva a művészetet a legbensőbbnek és legmagasabbnak tekinti, mely az intellectualist és realist egyben teremti, s nem jut eszébe,

hogy a műalkotás már érzéki formája miatt sem felkelhet meg a szellemnek. Az idea legfőbb módja és saját eleme, a gondolkozás, a felfogott eszme tehát szükségképen magasabb, mint a művészi alkotás.

Hegelnek magának egy olyan elmélet lebegett szemei előtt, mely a phantasia önkényének s az intuitiv szemlélet zavaros formáinak kizárása után, tiszta, átlátszó, minden részökben bebizonyított, egymásba kapcsolódó tételek sorozatával szemléltetné a mozgásban, örök fejlődésben levő, a concret létezés s a gondolat világának összes nyilvánulásaiban a dialectikus folyamat hármasság, örök törvényei szerint megvalósuló szellemet, az abszolút ideát, mely az egész universum kizárólagos alapja, lényege. E terv végrehajtásából származott a mindenható ész tana, a panlogismus büszke rendszere, a hatalmas épület kapuja fölött a felírással: a mi észszerű, az valóságos s a mi valósággal van, észszerű.

Rendszerének sarkalatos elveit a logikában és ennek is a fogalomról szóló részében kell keresnünk. Megjegyzendő azonban, hogy sem a logika, sem a fogalom nem az nála, mit rendesen e tudományos elnevezések alatt érteni szoktunk. A logika a gondolkozás szabályain kívül a metaphysikának ontológiai részét is tartalmazza, a fogalom pedig nem a gondolkozás pusztá formája, nem halott, üres és elvont, hanem épen ellenkezőleg minden élet elve, a teljességgel concret és végtelen, teremtettség formája, mely a tartalom bőségét rejti magába és bocsátja ki magából. Ezt szerinte csak akkor mondhatjuk abstractnak, ha concret alatt tisztán érzékit, közvetlenül észrevehetőt értünk, mert a fogalom csakugyan nem kézzelfogható és hallás és látás sem férhet hozzá; való-

ságos értelem szerint azonban, minthogy a létet és lényt s ezzel a két körnek egész gazdagságát ideális egységben tartalmazza, föltétlenül concret. Az abstract fogalom általánossága a közös jegyeken nyugszik. A szín, növény, állat fogalmához úgy jutunk, ha a különböző színekben, növényekben, állatokban levő különöst és sajátost elhagyjuk s a közöst, a megegyezőt megtartjuk. De az ilyen fogalom csakugyan üres, fakó árnykép. Hegel „fogalma“ nem csupán a közösben áll, hanem, lényege szerint, az általánoson kívül a különöst és egyest is tartalmazza. A fogalom él, mozgását a szervezetek fejlődésének analogiájára kell gondolnunk. Mint a csira, melyből a növény előáll, ideális módon (nem realiter, mintha kicsiben az összes részek, gyökér, szár, levél benne készen állanának) már az egész növényt magában rejt, úgy a fogalom is fejlődésében tartalmilag semmi újat nem nyer, csak formaváltozáson megy át. A fogalom kiinduláspontja mindennek. Az a felfogás, hogy előbb tárgyak vannak, aztán jön a subjectiv tevékenység, mely elvonás, meg a közösnek összefoglalása által megalkotja a fogalmat, teljesen hibás. Az igazi első a fogalom s a dolog a benne levő fogalomnak tevékenysége folytán lesz azzá, a mi, úgy, a mint a vallásos hit szerint is az összes létezők az isteni gondolatnak, fogalomnak megvalósulásai. A subjectivitas és objectivitas általában nem merev és abstract ellentétek. A fogalom saját tevékenységének megfelelően magát objectiválja s viszont a tárgy sem merev, hanem folyamat.

Ezzel már az idea közelében járunk, mely a fogalomnak és objectivitásnak abszolút egysége, és egyzersmint az igazság, a szónak mélyebb értelmében. Igaz ugyanis mindaz, a mi (pl. az állam, vagy művé-

szi alkotás) a maga realitásában fogalmának megfelelően, tehát valóban az, a minek lennie kell. A nem igaz a rosszal esik össze; rossz ember az, a ki nem felel meg fogalmának, rendeltetésének. Az idea ép olyan kevésbé abstract, mint a fogalom. Nem is távoli, túlvilági valami, sőt teljességgel jelenlevő s habár zavarosan és elsatnyúltan is, de mindenkinek tudatában él. Subjectum és objectum egyszerre, az idealisnak és realisnak, végesnek és végtelennek, léleknek és testnek egyesülése. Mind olyan jegyek ezek, miket az értelem ellentmondóknak talál, mert szerinte a subjectiv csak subjectiv s az objectiv vele ellentétes, a lét egészen egyéb, mint a fogalom, a véges nem végtelen s így tovább. Mindezen kifogásokkal szemben azonban a logika bebizonyítja, hogy a subjectiv, mely csak subjectiv, a véges, mely csak véges, a végtelen, mely nem egyéb végtelennél, igazság nélkül való, magának ellentmondó és ellentétébe csap át.

Az idea, mely lényegében nem nyugodt, állandó identitás, hanem folyamat, fejlődésében három fokon halad keresztül. Első formája az élet: az idea a közvetlenség alakjában, hol a fogalom, mint lélek, egy testben valósul meg. A második forma a megismerés, melynél „egy” tevékenységben a subjectivitas egyoldalúságának az objectivitas egyoldalúságával való ellentéte feloldódik. Ez azonban még korlátolt és kettős irányu, szorosabb értelemben vett megismerésre és akaratra bomlik. Az az ideának elméleti, ez gyakorlati tevékenysége. Ott az idea subjectivitása a létező világnak magábavételével, itt az objectiv világ egyoldalúsága a subjectivnek meghatározó befolyásával ellensúlyoztatik. A harmadik és legfelső fok az ab-

solut, a speculativ idea, mint a subjectiv és objectiv ideának egysége, absolut és teljes igazság, magát gondoló, logikai idea, mely szintén a formának és tartalomnak belső egysége.

Ha a fogalom mindennek lényege, a logika mint a fogalomról magában (an und für sich) szóló tudomány, minden tudásnak alapja s éltető lelke. A természetphilosophia s a szellem philosophiája mintegy alkalmazott logika, mert céljuk, hogy a természet és szellem alakjaiban felismerjék a logikai formákat, melyek a tiszta gondolkozás formáinak csak különös kifejezőmódjai. A természet nem egyéb mint az absolut idea, másként való lételében (in seinem Anderssein), külső tárgyasulás alakjában, az anyagon való megjelenésében, a szükségszerűség állapotában, esetlegesség és külső meghatározhatóság által korlátozva, a mely ebből az állapotból fokenként kilépni igyekszik, midőn a mechanikus folyamattól a physikaihoz s az organikushoz megy át. A természet levése a szellemmé válás útja. A természeti idea mozgása arra irányul, hogy közvetlenségéből magába térjen és szellemmé legyen.

A szellem philosophiájának tárgya épen a másként lételéből magába visszatért idea, mely saját bensőségének és általánosságának megfelelő lételt teremtetett magának s ezzel magában reflectált, öntudatos, felébredt szellemmé lett. Ennek a felszabadulásnak is fokai vannak. A felébredő szellem eleinte nem ismeri még fel a természetben rejtettel való azonosságát, miért is azzal csupán külsőleges vonatkozásba helyezkedik. Ez a dualismus csak akkor tűnik el, midőn az absolut szellem magát akként fogja fel, hogy a természetet és véges szellemet előteremti, mire ezek

vele szemben az önállóságnak minden látszatát elvesztik, nem korlátozzák őt többé, hanem csak esz-közöknek tűnnek fel, melyekkel fogalmának és valóságának abszolút egységéhez jut.

Bár itt korlátokról hallottunk, Hegel felfogása értelmében nem szabad külső akadályra, kényszerre gondolni. A szellem korlátaait maga teremti magának. Lényegét: igazságát és szabadságát mindenütt fel-találjuk megnyilatkozásának körében. A szellem a magához való egyszerű vonatkozásból kiléphet, határozott, valóságos különbséget, valami mást, ami nem az egyszerű „én“, tehát egy negatívumot tehet (kann setzen) magába. Ez a más, a negatív, az ellentét, a meghasonlás a szellem természetéhez hozzátartozik. Ebből ered a fájdalom, mely éppen olyan kevésbé jön kívülről hozzá, mint a rossz: az egységének (Einzeltheit) legszélső fokára helyezkedő szellem, mely még itt, legnagyobb meghasonlásában, magában való erkölcsi természetének gyökeréről elszakadásában, a magával való teljes ellentmondásában is magával azonos és szabad marad.

De nem követjük e fejtegetéseket. Csak a szellem philosophiájának beosztására s ebben a művészet elhelyezésére kell még figyelnünk.

Hegel véges és végtelen szellemről beszél, az elsőt felosztja subjectivre, magára vonatkozóra, és objectivre, mely egy létrehozandó, vagy létrehozott világra tekintettel önmagából kilép s akarátának objectiválására törekszik. A philosophia, mely e formákat fejtegeti, a subjectiv szellem elméletében anthropológiára, phaenomenológiára és psychológiára oszlik, az objectivról való részben a jogot, moralitást és a kettőt egyesítő erkölcsiséget öleli fel, az abszolútról

szóló a művészetet, vallást, philosophiát. Az utolsó csoportnál a szellem mint vallásos tudat, áthatol a dolgoknak látszólagosan abszolút önállóságán a bel-sejőkben tevékeny, mindent összetartó végtelen isteni hatalomig és mint philosophiai gondolkozás megismeri, hogyan jelenik meg bennök a közös elvöket alkotó örök eszme. Az emberi szellem koronáját alkotó e tevékenységek közt a művészet a vallással a legszorosabb viszonyba helyezkedik. Hegel első nagy művében: „A szellem phaenomenológiájában“ egyszerűen a religio körébe, a közvetlen, természetes és a kinyilatkoztatott vallás közé illesztette be. Az abszolút szellem egész körének az „Encyklopaediában“ is „vallás“ az általános neve és formái a művészet, kinyilatkoztatott vallás és philosophia. A művészet a magában abszolút szellemnek, mint ideálnak concret szemlélete, vagy képzete; az ideálnak, mint a subjectiv szellemből született concret alaknak, melynek természetes közvetlensége a képző szellem által átszellemített jele csupán az ideának. A vallással való szoros egybetartozás bizonyítéka gyanánt szolgál itt az a tény, hogy a szépművészet (Hegel a görögök szobrászatára gondol) csak azokban a vallásokban fejlődhetik ki, melyeknek elve a concret, magában szabaddá vált, de még nem abszolút szellemiség.

Lényegében ez Hegel felfogása később is. A művészet, szerinte, az igazságot érzéki alakításban állítja a tudat elé, még pedig úgy, hogy mélyebb értelmet és jelentést rejt magába, a nélkül, hogy az érzéki mediumon át a fogalmat általánosságában akarná felfoghatóvá tenni. Ellenkezőleg a szépnek lényege épen a fogalomnak az individualis jelenséggel való egységében áll. A művészet legfelső fokát a görögöknél érte el,

mely népnek művészei az isteneket a szó szoros értelmében megteremtették és a vallásnak határozott tartalmat adtak, a mennyiben a lelkükben forrongót, erjedőt a művészet és költészet formájába öntötték. A művészet azonban, ezt állítja Hegel, mint alanti és befejezetlen, magától az öntudat magasabb formáiba oldódik fel. Ennek tünete a zsidóknál és mohammedanusoknál az isteninek érzéki feltüntetése ellen való tilalom, a görögöknél Platon támadása Homeros mythológiája ellen. Így hajlott vissza a reformatio következtében is a vallásos képzelem az érzéki elemtől a kedélynek és gondolkodásnak bensősége felé. Hegel, e tekintetben Schellingtől eltérve, azt vallja, hogy a művészet igazi virágkora, arany ideje, kiváltságolt helyzete visszahozhatlanul, örökre elmúlt. Formája nem legfőbb szükséglete többé a szellemnek.

A művészet és vallás összetartozásának fenti erős kiemelésében a romanticismus művészi világnézetének egyik visszamaradt lényeges vonására ismerünk, mely Schellingnél is abban a kijelentésben csúcsosodott ki, hogy minden művészet kezdete s legfőbb tárgya a mythologia. Szó szerint véve az következne ebből, hogy a művészet, ha nem vallásos tárgyakat dolgoz fel, elveszti támaszát, alapját, létfeltételét, a mi nyilván óriási tárgykörének rendkívüli megszorítását, sokszínű, változatos tartalmának, elágazó irányainak semmibe vételét, vagy elítélését jelentené. Ilyen merevség azonban távol áll philosophusainktól. A mint Schelling fenti kijelentésével meg tudta egyeztetni Goethe és Shakespeare méltánylását, úgy Hegel is teljesen elfogulatlanul áll szemben a legkülönbébb tárgyu műalkotásokkal s a „magas“ műfajok mellett, pl. a hollandi genre-festés irányában is igazságos. Mint

Schellingnél a mythos, úgy nála a vallás széleskörű fogalom, általában csak „az érzékfölöttinek tudata“. E tág keretben sok minden helyet találhatott, a mi a szoros értelemben vett vallásos érzésekkel nincs összefüggésben. A korszellem evolúciójáról mondtak mély igazságot tartalmaznak, de még sem a „művészetnek“ általában, hanem csakis „bizonyos“ művészetnek, vagy bizonyos műfajoknak hanyatlását, pusztulását jelenthetik. Az objectivtől elforduló s a kedélybensőségében élő kor kétségtelenül eltávolodik a plastikus görög szobrászattól, melyet Hegel mindenütt az igazi művészet mintaképének tekint, de ennek romlása, más, a változott idők jellemének megfelelő irányok fejlődésével jár együtt, a mint a különböző geológiai korszakokban, a létfeltételek változtával, mindig új és új növényzet borította a föld kérgét. Nem jöhet-e azonban tényleg egy jégkorszak, melynek hatása alatt megdermed minden növényi élet? Hegel a mind fokozottabb mértékben elterjedő reflexióban csakugyan ilyen veszedelmet lát. Ez ugyanis arra ösztönöz, hogy a különöst általános szempontok szerint szabályozzuk s általános formákat, törvényeket, kötelelességeket, jogokat, maximákat tartsunk indító ok és vezérlő elv gyanánt szemeink előtt. Ennek hatása alatt elnyomorodik a phantasia, kialszik a lelkesültség. Ma a műalkotás közvetlen élvezetével mindig az ítélet társul, melylyel a tartalmat, az ábrázolási eszközöket s ezeknek kölcsönös megfelelőségét, vagy meg nem felelőségét gondolkozó szemléletnek vetjük alá. Ebből következteti Hegel, hogy a művészet legfőbb rendeltetése szempontjából tekintve a multhoz tartozik s ránk nézve elvesztette valódi igazságát és élénkségét.

Hegel aesthetikai rendszerét „Felolvasásaiban“ találjuk kifejtve. Az aesthetika csak a „szépművészetek philosophiája“, mert nézete szerint, a természeti szépségnek, (bár következetlenségbe esve, hátrább mégis csak tárgyalja,) nincs helye e tudományban. Fontos az a kijelentése, hogy az aesthetikai elmélkedés nem indulhat ki a particularisnak és adottnak vizsgálatából s nem járhat Aristoteles, Horatius, Longinos, vagy az angolok nyomain, de viszont Platon abstract metaphysikáját sem követheti. A szép ideáját általában tartalmasabban, mélyebben és concretebben kell felfognunk. A szépnek a metaphysikai általánosságot a realis sajátosság meghatározottságával kell egyesítenie. A szép nem a logikai, hanem a valósággá fejlett s ezzel a valósággal közvetlenül megfelelő egységbe lépett idea. A logikai igazság még az objectívalatlan általánosság körében mozog, a művészi szépség ellenben egyéni valóság s a valóság egyéni alakítása, arra rendelve, hogy az ideának megjelenéséül szolgáljon.

A szép viszont, ezt már az aesthetika meghatározásában láttuk, a természeti ideával sem esik össze. A mi szépség a természetben felcsillan, a művészettel szemben mélyen alárendelt. A művészeti szépség a szellemből született és újból született szépség s anynyira kimagaslik a természeti fölött, a mennyire a szellem és alkotásai a természet és jelenségei fölött állanak. A természeti szép a szellemhez tartozó szépnek csak reflexe, csak tökéletlen, hiányos megjelenési módja, mely lényegére nézve már a szellemben foglaltatik. Az alsó fokokon a fogalom teljesen a realitásba, az érzéki anyagba süllyed, a szervezetnél az életben, a test és lélek egységében előtűnik az idea, de még legfejlettebb fokain

is korlátozottan és teljesen határozott minőségekhez kötve. Az állat lelki élete szegényes, abstract és tartalom nélkül való, alakja pedig csak sejteti a lelket, mely, mint lehelet, illat, az egészen elterjed, a tagok közt egységet teremt s a habituson egy sajátos jellem első kezdetét tükrözi. A növénynél a lelkesség hiányzik, az állatnál csak a szervek változatosságát látjuk, nem az életnek egységpontját, a lelket. A szerves élet tevékenységének tulajdonképeni székhelye rejtve marad szemeink előtt, melyek csak az alak külső körvonalait s ezeket is tollakkal, pikkelyekkel, szőrzettel bevontan pillantják meg. A lélek még az embernél sem világít keresztül a testi alak egész realitásán, a szervek egy része csupán állati működéseket végez, és csak a másik szolgál a szellem kifejezésére. Aztán minden természeti létező többé-kevésbé kötött: egyrészt határozott természeti elemére, a levegőre, vízre, szárazra van utalva s a külső természeti erők esetleg káros behatásai alatt áll, másrészt a nem és faj (typusok, faji, családi jelleg, foglalkozásból, életmódból, temperamentumból folyó sajátosság) áthághatatlan korlátai között mozog. Pedig igazi szépség nem lehet el szabadság nélkül.

A közvetlen valóság mindezen hiányával és fogyatkozásaival a művészetre utal, melynek feladata, hogy a külsőt is a fogalomnak megfelelővé tegye. Csak ekkor emelkedik ki az „igaz” időbeli környezetéből és nyer olyan alakot, melyből többé nem a természet korlátozottsága, hanem az igazsághoz méltó lét sugárzik elő. Azok, mondja Hegel, kik a természeti szépség alárendelése ellen azért tiltakoznak, mert benne isten alkotását látják, gondolják meg, hogy a művészi létrehozást sem tekinthetjük istentől függetlennek.

A lángész műveinél isten csak olyan tevékeny szerepet játszik, mint a természeti tárgyak létrehozásánál, és az, a mit az isteni az emberen, mint mediumon át a tudatosan teremő szellem útján előállit, mindenesetre kiválóbb, mint a természeti productum, melynél a medium a tudattalan, érzéki és külső.

A természeti szépségnek mély gondolatokban bővelkedő fejtegetései közé bevetve, egy fontos fejezet foglal helyet a külső szépség abstract formai tulajdonságáról: a szabályosságról, symmetriáról, törvényszerűségről, harmoniáról, a hangok és színek tisztaságáról, melyek az ásványországban, a jegeceknél, a növényi és állati létezésnél feltűnedeznek. Az idealismus álláspontjáról természetesen ezek nem közvetlen okai a szépségnek, hanem maguk is csak az idea, a lélek jelenlétének jelei és következményei. Az érzékinek és objectivnek a szépben nincs semmi magában való önállósága.

A mondottakból világos, hogy a művészet nem utánoszhatja a valóságot, hanem a lét esetlegességétől és külsőlegességétől beszennyezettet igazi fogalmával való összhangzásba kell visszavezetnie. Ilyen megtisztításból áll elő az ideal. Ez az egyesnek és esetlegesnek szélességéből kivont valóság. Ez ország árnyak országa, a benne megjelenő szellemek halottak a közvetlen létel számára, elváltak a természeti lét szükségétől, megszabadultak a külső befolyásoktól s a megjelenés végességeivel összefüggő minden fonakságtól és eltorzítástól. Derült nyugalom és boldogság kifejezése nyugszik rajtuk még a fájdalom és szenvedés ábrázolásánál is, (melyet a romantikus művészet kedvel) s a megadásból vidámság, a fájdalomból bol-

dogság, a szenvedésből gyönyör, a könnyek közül mosolygás csillog elő.

Az ideal, így magyarázza Hegel, középen áll az abstract, üres általánosság s az egyszerű természetesség közt. Határozott megtestesülés ugyan, de minthogy a szellemből ered, szemléletes elevensége daczára is az általánosnak jellemét viseli. Az idealisálás a természetesnek felvétele a szellembe és alakítása a szellemből, míg az egyszerű természetutánzás kizárólag csak a művésznak ügyessége miatt kelthet érdeklődést, egyébként értéktelen. Csakhogy nem mindig utánzó az, kit felületesen ítélők annak nyilvánítanak. A hollandi festők jó része sem az. Ezek festményeinek a jogos élvezet szellemi derüje, a felfogásban és ábrázolásban mutatkozó friss szellemi szabadság és elevenség ad lelket. Murillo koldusgyerekei is gondtalanul, elégedetten s boldogan, mint az olymposi istenek kuporognak a földön.

Hegel az ideal határozottságát körülményesen kifejti, az egyént meghatározó tényezőknek nagy számára mutat rá s megállapítja, mely formák felelnek meg az idealis ábrázolásnak. Tárgyalásait nem kísérhetjük nyomon, csak azt említjük meg, hogy a mythikus hőskort az idealis jellem festésére a jelen, rendezett és mindenfelől korlátozó állami életnél alkalmasabb talajnak nyilvánítja, megmagyarázza, miért válogatja az idealis művészet hőseit előszeretettel a fejedelmek köréből, a situatio tárgyalásánál a merev nyugalomból a mozgásba való fokozatos átmenetelt az egyiptomi s görög művészet példáján szemlélteti s a cselekvésben előálló összeütközéseknek mindenféle lehető fajait nagy körültekintéssel sorolja fel. A külső művészi formák: a szabályosság, symmetria, har-

monia itt is újból előkerülnek s a concret ideálnak a külső realitással való egybehangzása figyelemben részesül.

Az ideal tárgyalását a művész productiv tevékenységének mélyen járó kifejtése teszi teljessé. A teremtő phantasia működése, úgy halljuk, a valóság felvételének és az alkotásnak, az objectiv és subjectiv elemnek benső egyesülése. A művésznek a concret valóságból, az élet bőségének teljéből, tapasztalatainak gazdag forrásából kell merítenie, csak-hogy mindezt nem veheti át alakítatlanul, mert művében a magában való igazságot s a valóságnak észszerűségét keressük. A phantasia munkatársa a józan értelem. A phantasia könnyelmű játéka soha valami-revalót létre nem hozott s minden nagy művön megérzik, hogy szerzője az anyagot minden irányban sokáig és mélyen megfontolta s átgondolta. Az objectivitas lényeges követelménye, hogy a költő érzelmeit és szenvedélyeit tisztán s ne csak rejtetten fejezze ki, ne zárkozzék el, ne tüntesse fel magát művénél mélyebbnek s ne játszszerű a kimondhatatlannal. A költő csak az, a mi művében megjelenik, a mi csak belsejében maradt vissza, az nem ő. Az igazi eredetiség épen nem jelenti a pusztá ötletek önkényét, a humor és élcz szeszélyes szökdeléseit, a phantasia hóbortos torzképeit s az ironiát, mely semmit sem vesz komolyan. Hegel mindezekben teljességgel eltér Schlegelék felfogásától s a romanticismus hitvallásának s a genialitás minden túlzásának határozott támadója gyanánt lép fel.

Aesthetikájának második, terjedelmes része a művészeti szépség sajátos megjelenéseivel, a symbolikus, classikus és romantikus műformával foglalkozik.

Az első, mely Kelet népeinél fejlődött ki, igazában csak előlépcsője a művészetnek. Benne az idea még határozatlan és zavaros, abstract és egyoldalú s ezért az alak is fogyatékos és esetleges. Az idea a formát még magában nem találta meg és ezért a küzdésnél, törekvésnél, keresésnél marad. A külső természeti tárgyakban saját abstractióit közvetlenül sejtí, de tökéletes identificatio helyett csak a jelentés és alak (kifejezés) pusztá abstract összehangzásához jut el. Az idea alakká válásában nem talál a concret jelenségekben sehol határozott, teljesen megfelelő formát s így kimagaslik külső létezése fölött, a helyett, hogy benne feloldódnék. Innen fenséges színezete, mert a fenséges, a mint Hegel Kanttal egyértelműen meghatározza, épen az ideának a jelenség határozottságán való túlterjeszkedése.

A kezdet kezdetén, a régi parsi vallásban, még igazában nem is volt jelvi, mert itt a testi és érzéki, mint megjelenő, még közvetlen valósága és jelenléte volt a tárgytól független létellel nem bíró absolutnak. Az ind vallásnál ez az egység már megbomlott, a jelentés és alak küzdelme elkezdődött. A nyugtalanúl csapongó vad phantasia mindent a teljes absoluta és istenire vezetett vissza, mindenben az isteneknek jelenlétét és valóságát látta, összezavarta a végest és absolutot, úgy hogy ez a világfelfogás minden bősége és nagyszerű merészsége mellett is phantastikus eszelősködésnél nem egyéb. A symbolika tulajdonképeni hazája Egyiptom, a hol a művészi alakítással létrehozott tárgy egy vele összefüggő jelentés tolmácsa lett. De e művek még titokzatosak, némák, mozdulatlanok, talányszerűek. A sphinx, az ő kedvelt alakításuk, mintegy a symbolumnak, ezen a fokon, ta-

láló symboluma. A fekvő állati testből kiemelkedő emberi felső test jelzi, hogy az állatinak sötét erejéből az emberi szellem elő akar nyomulni, a nélkül, hogy saját szabadságának és mozgó alakjának tökéletes ábrázolásához tudna jutni, mert még a másikkal keveredve és társúlva kell maradnia.

Mindez Hegel szerint még csak kezdete a symbolikus művészetnek, mely akkor forrott ki egészen, midőn az érzéki alak által előbb többé-kevésbbé elhomályosított jelentés szabaddá vált s egész tisztaságában állott az öntudat elé. Itt ismét a substantia az egyes határozott jelenségekben bent rejtőzhetik, mint ezeknek teremtő és éltető lelkük, vagy mint a világ ura, külön áll, szemközt a maguk mivoltában tehetetlen teremtményekkel. Az első a pantheistikus felfogás, mely Indiában s a mohammedan költőknél, sőt a keresztény nyugaton is néhol található, a másik a héber világnézet.

Utolsó fokán aztán a symbolikus eltűnik, feloldódik. A magában tiszta jelentés tudatosan elválik az érzéki, vele rokon képtől és az előbbi közvetlen azonosság helyébe vonatkozás, pusztá összehasonlítás lép. Kép és jelentés egymással szembeáll, a helyett, hogy egymásba olvadna. A műfajok közül a mese, parabola, az alakzatok közül az allegoria, metaphora. hasonlat tartozik ide. A két oldal: jelentés és alak teljesen szétesik a tanköltészetben, hol a műalak pusztá külsőséggé vált s a leíró költészetben, melyben a külső a szellemitől érintetlenül kerül ábrázolásra.

Hegel fejtegetései mélyen járók, a történeti fejlődés képein, az erősen kiemelkedő fővonalak mellett sok a jellemzés finomságáról tanuskodó apró vonás és értékes megfigyelés. Meglepő azonban, hogy a symbolikus mű-

forma bomlási korának rajza helyett egyszerűen a forma és jelentés elválását szemléltető műfajok és alakzatok felsorolását kapjuk, melyek használatukra nézve nem bizonyos korhoz kötöttek s erre jellemzők. Mennyi a példázat, mese, allegoria, hasonlat a régi keleti költészetben s a bibliában. Az allegorisálás nem a classikus szellem elhanyaglásákor s a keresztény idők kezdetén mutatkozik-e nagy bőségben?

A tartalomnak s a neki teljességgel megfelelő alaknak szabad totalitássá egyesülését, melyet a symbolikus műforma soha el nem ért, Hegel a classikus művészetben látja megvalósulva. A szellemi tartalom és külső megjelenés itt lényegileg egymással azonos, úgy hogy a köztük levő eltérés egy és ugyanazon dolognak formai különbségévé sülyed. Az alak (az emberi test) magában bírja jelentését, a szellemet, a külső a szellemit érzéki módon kinyilatkoztatja, a szellemet tükrözi. A görög művészet, mely ezt az idealt megalkotta, azt, a mi az emberi testen halott, rút, idegen befolyásoktól függő, eltüntette, a pusztá természetes és a szellemi közt levő különbséget eltörölve s a külső testiséget szép, lélektől áthatott és szellemileg élő alakká gyúrva át. E nép fiai nem maradtak sem a keleti kényszerű egység mellett, melynél az alany önállóság nélkül az egy általános substantiában vesz el, de addig a subjectiv elmélyedésig sem haladtak elő, hol az egyes alany elválik az egységtől és általánostól, hogy saját belsősége szerint magában legyen, hanem középponton haladva, az állatnak leszállítása s a tiszta szabad szépség köréből való eltávolítása, majd az istenekké vált vad, rút, nyers, barock természeti hatalmaknak az új igazi isteni nemzedék által való legyőzése, az istenek harcza után, az új, tökéletes clas-

sikai eszményhez emelkedtek. Isteneik középen lebegnek a puszta általánosság és puszta egyéni sajátosság közt. Megjelenésükben végtelen biztosság és nyugalom, gondtalan boldogság és korlátlan szabadság, fenséggel párosult szépség tükrözik. Az isteni derű nyugalma azonban nem válik soha örömmé, élvezetté, megelégedettséggé, az örök béke nem nyilvánul önelégült mosolyban, vagy kedélyes kényelemérzetben. Ezért a modern bensőséghez szokott ember bennök hidegséget talál, jóllehet magukban, koruk szemüvéén nézve, nincsenek híján az életnek, a melegségnek.

Ez az isteni világ azonban szintén a romlás csiráit hordozta magában, melyeknek kifejlődésével el kellett hanyatlania, a rajta épülő classikai ideállal együtt. A fenség és határozottság, meg testiség, a szellemiség és érzéki lét, a hatalom és korlátoltság ellentéte mélyen bent rejlik ez alakokban. Az egyes isteneknek, mint külön individualításoknak szükségképen külön hatalmi kör esett részekül. Így korlátoltak lettek. Különben is ott állt mindnyájuk fölött a végzet, a szükségszerűség, mint alak és individualitás nélkül való elvont, általános hatalom. Innen a fájdalomnak csendes lehelete, vagy finom illata, mely a régiek legszebb istenszobraiból is felénk árad. Ezek a fenséges lények nem is maradhattak örök nyugalomban, hanem a concret valóság viszonyai, a korlátolt végesség ellentétei és harcrai közé vonattak, ez az istenekben magukban immanenssé váló végesség pedig ellentmond fenségüknek, méltóságuknak, lételük szépségének. Az elemberiesítés külsőségei, az anthropomorphismus végességei őket a substantialis és isteni fogalmának ellentétévé változtatták. Lassanként komolyságuk is eltűnt, kellemmé, bájjá változott. Nem

rázták meg többé a lelket, nem hangoltak ájtatos elmélyedésre, hanem — tetszeni akartak. Mindez alapján megrontotta a vallásos felfogást és más irányu fejlődést, új műformát készített elő.

De hát van-e még egyáltalában fejlődés az antik művészet elért tökéletessége után? A szépség irányában, Hegel szerint, nincs. Az ókori műveknél szebb nem lehet semmi. És mégis van valami magasabb, mint az érzéki alakban való szép megjelenés: a szellemnek saját bensőségében, az érzés, kedély otthonos, szellemi világában való megfelelő létele. A szellem ezzel az önmagához való fölemelkedésével eddig a külsőben és érzékiben feltalált objectivitását most magában nyeri meg s magát önmagával egységben érzi és tudja. Ez a romantikus művészet alapelve. Most az ideális szépség becse lejárt. A szellem tudja, hogy igazsága nem a testiségbe való elmélyedésben áll s ezért az eddigi szépséget alárendeltnek tekinti a magában való belsőnek, a magában végtelen szellemi subjectivitásnak szellemi szépségével szemben. A subjectivitas lángja felemésztette az isteneket is, helyükbe egy isten, egy szellem, egy abszolút önállóság lépett. Most is az emberi alak szolgált az abszoltnak kifejezésére, de ez nem a belsőnek a külső testiségbe való elmélyesztését ábrázolja többé, hanem megfordítva a belsőnek magába való visszavételét, isten szellemi tudatát az alanyban. Az egyes alany saját belső élenkségében most végtelen értékű lett. A görög plastikus istenalakoknál a szem fénye hiányzik. Belsejök nem tekint ki belőlük abban a szellemi összpontosításban, melyet a szem hirdet. A romantikus művészet istene lát, magáról tudó, bensőleg subjectiv s belsejét a néző belseje előtt feltárja.

Most a természet istentől üressé vált s minden a szellemnek bensőségében összeponstosult, mindenben a belső, a kedély, az érzés lett a lényeges elem. A romantikus művészet leereszkedhetik mindenhez, virágokhoz, fákhoz, házi eszközökhöz, a létel természetes esetlegességeiben is, de csak, ha kedély helyezkedett beléjük. Ezért a romantikus művészet alapjelmére zenei, lyrai. A lyraiság az alapvonás benne mindenütt, az eposban, drámában, sőt a képzőművészetben is. E művészet egyik köre a vallásos (központ a Megváltó története), másik a világi (a lovagság uralkodó eszméi, a becsület, szerelem, hűség). Ezek mellett az emberi lét egyéb anyaga s a természet is belépett a romantikus művészetbe s a vallásos és lovagi felfogásnak magas nézeteivel és céljaival szemben, melyeknek a jelenlétben és valóságban közvetlenül nem felel meg semmi, a jelenlét és valóság után való szomj, a végessel, részlegessel, portraitszerűvel való megelegetés hatalmasodott el. E művészet jellemző tulajdonságai a zabolátlanság, végtelenség, kalandszerűség. Mivel a romantikus formánál a szellemiség magában egészet alkot s a külsőre nem mint saját, önmagától áthatott realitására, hanem mint valami tőle elkülönítettre s pusztán külsőlegre vonatkozik, ez, a szellemtől elhagyottan magában marad, összebonyolódik és végtelenül folyó, változó, zavaró esetlegességgé válik.

A részek szétesése itt is már a bomlás jele. A romantikus formában már eredetileg benne rejlő meghasonlás kifejlődése széttöri a művészetet. Ez következik be, midőn a művészet a mindennapi valóságnak, a dolgok véletlen sajátosságainak visszaadására vállalkozik (prózai objectivitás, portrait, természetután-

zás), vagy teljesen a felfogás és ábrázolás subjectiv esetlegességébe, a humorba csap át, hol a művész maga lép be az anyagba, hogy mindazt, a mi objectivvé akar válni s a valóság szilárd alakját akarja fölvenni, ötletek, gondolatvillámok, frappans felfogásmódok által feloldja és szétomlaszsa, minek következtében az ábrázolás a tárgyakkal való játékká, az anyagnak ide-oda forгатásává, erre-arra kalandozássá, subjectiv nyilatkozatok, nézetek keresztül-kasúl röpködésévé válik.

A műformák fejlődéséről és jellemzéséről szóló fejezetek Hegel művének legbecsesebb részei közé tartoznak. Schiller gondolatai a naiv és sentimentalis költészetről nyertek itt kibővítést, új formulázást, tudományos megvilágítást. Philosophusunknak, a „történelem bölcsészete“ genialisan merész megalkotójának a művészet evolúciójában a fejlődés, kifejelettség és bomlás folyamatának bekövetkezését szükségszerűen előidéző belső okok felkutatására irányult mély tekintetét, a lényeg s főjellemvonások kiválasztásában mutatkozó éles elméjét érezzük mindenütt. Termékeny alapgondolata szerint, a mint a történet folyamán egyik nemzet a másiktól vette át a vezérszerepet, hogy a kultúra továbbviteléhez sajátos jellemének és képességeinek érvényesítésével hozzájáruljon, úgy e törekvés eredményéül a művészet körében is önálló jellemű formák jegeczesedtek ki. A világtörténet nagy korszakának megfelelően Kelet, a görögség s a germán faj megalkotta a maga műformáját, csak a harmadik korszak, melyben Róma vezetett, maradt, mivel e nemzet megelégedett a classikai ideal átvételével s némi átalakításával, jellemzetes különálló művészet nélkül. Hegel felfogása szerint élet, változás, átme-

netel uralkodik e művészetek történetében. Nagy jellemzetes formák támadnak, alakúlnak meg lassu belső folyamat útján, hogy virágzásuk telje után ismét feloszoljanak, a megváltozott életfeltételek közt alkalmasabb másnak adva helyet. Ebben a fejlődésben nincs megállás, nincs visszatérés. Az elavult meghalt, előre az új felé tör, hajt minden. És mi lesz a nagy folyamat vége? Hiszen a legutolsó műforma, a romanticismus, már feltűnő nyomait mutatja a bomlásnak. Hol kínálkozik új alap a további fejlődésre? Úgy látjuk, sehol. A szellem a symbolikus, classikus és romantikus formákon keresztül megfutotta útját s ha az utolsó fokon a külsőből saját belsejébe húzódik vissza, azon van, hogy áthágja a művészetet, a tudatnak magasabb formái kedvéért. A mi még következik (das Nach der Kunst), a szellem azon szükségén fordul meg, hogy csak saját belsejében, mint az igazság igazi formájában találjon kielégülést.

Az aesthetika következő nagy része az egyes művészetek elméletét nyújtja. Hegelt az érzékek különbségére támaszkodó felosztás nem elégíti ki s e helyett is épen a műformák eltéréseiben talál mélyebben fekvő, megbízható alapot. A szellemnek és realitásnak tökéletes egységét előállító (classikus) formától két irányban találtunk elhajlást: az objectiv (symbolikus) s a subjectiv (romantikus) felé. Mind a három formának megvannak a maga tipikus képviselői a művészetek közt. A classikusnak a szobrászat, a symbolikusnak az építészet, a romantikusnak a festészet, zene és költészet felelnek meg. A felosztásnak igazolását a részletes kifejtéstől kell várnunk. Már előre azonban nagy nehézségek mutatkoznak. Úgy látszik, az elébb ismertetett fejlődésen nem halad minden művé-

szet keresztül, hanem egyik is, másik is a jellegének megfelelő fokon állva marad s így nem tarthatja meg a kor szellemével való összefüggését. A művészeteknek a történeti korszakokhoz kötött s azokkal együtt letűnt műformákkal való ilyen összeforrasztása azt is feltételezi, hogy nemcsak alkotás- és felfogásmódok, izlésbeli jellemzetességek, megállapodott műfajok, hanem egész művészetek is idejüket múlják, pangásnak induljanak, sőt elveszszenek, a nélkül, hogy helyökbe újak léphetnének. A felvett alap arra is feljogosít, hogy az egyes művészetek történeti előállítását a műformák egymásutánja szerint képzeljük, a mi nagy hiba volna.

A felsorolt öttel a valódi művészet köre betelt. A többiek, a kertészet, tánczot stb. Hegel már csak tökéletlen, mellékes formáknak tekinti s nem is tárgyalja. Elismeri, hogy ezek is akárhányszor örvendest, kedvest, érdemest hoznak létre, de azért szerinte csak olyanok, mint a természetben a korecsfajok, amphibiák, átmeneti képződések, melyek nem a természet derekasságáról és szabadságáról, hanem tehetetlenségéről tanuskodnak, mert annak jelei, hogy a természet a dolgokban alappal bíró, lényeges különbségeket nem tudja fentartani és ezeket külső feltételek és behatások alatt elromlani engedi.

Az első művészetnél, az építészetnél, az anyag a magában szellem nélkül való, nehéz és csak a nehézség törvényei szerint alakítható materia, a forma pedig a külső természetből vett és szabályos, symmetrikus elrendezéssel a szellem reflexévé tett alak. Sem ez az anyag, sem ez a forma nem alkalmas a concret szellemiség ideáljának megvalósítására s mivel az ábrázolt realitás, mint külső, az ideától át nem hatott, az építészet alaptypusa a symbolikus műforma. A

művészet fejlődésére és concret alkotásaira való tekintet azonban Hegelt arra kényszeríti, hogy ezen az általában symbolikusnak mondott művészetben belül ismét symbolikus, classikus és romantikus formákat különböztessen meg. Az elsőnek alkotásai (Belus massiv tornya, az obeliszkek, memnon-szobrok, sphinxek, labyrinthusok) nem házszerűek, nem külső czéltől függők, hanem önállóak, mint a szoborművek. Már az egyiptomi sziklatemplomok, perzsa és római mithras-barlangok, krypták és pyramisok, tartózkodásra, vagy halottak elrejtésére szolgálnak s a classikai építészethez vezetnek át. Ennél egy rajta kívül álló cél uralkodik az egészen. Ez határozza meg az alapformát, mintegy a csontvázat, ez korlátozza az anyagnak, valamint a phantasiának és önkénynek önálló érvényesülését, mely a symbolikusnál, vagy a romantikusnál feltalálható. Egy magába zárt totalitást látunk itt, mely célját tisztán át engedi tetszeni minden formáin és arányainak zenéjében a pusztán czélszerűt a szépség fokára emeli. A romantikus művészet a keletinek s görögnek, az önállónak s a szolgáló művészetnek jellemét egyesíti. Alkotásainak alaptypusa szintén a ház, a körülzárt terület, de az épület szabadon látszik emelkedni, mintha czéltől függetlenül, magában, magáért állana fent. Eleget tesz céljának, de nagyszerűségében és fenséges nyugalmaságában a pusztá czélszerűsége fölül a magában való végtelenségig emelkedik. A romantikus szellem bensősége nyilatkozik meg itt mindenben. A ház teljesen zárt. A góth dom a külső természettől és valóságtól elzárkozó kedély csendjének és ünnepies fenségének jellemét viseli. A nyitott előcsarnokok, oszlopsorok, a világgal való összefüggés jelei, (melyek a derűs, nyílt

görög templomnál jellemzők), elmaradtak, vagy teljesen megváltozott módon az épület belsejébe kerültek. A nap fénye is ki van innen rekesztve, vagy a festett ablakokon csak derengően szűrődik át. Azt, a mire az embernek itt szüksége van, nem a külső természetben keresi, hanem belső világában találja fel.

Hegel ilyen jellemzései s fejtegetései szépségükkel és mélységükkel megragadnak, de hogyan egyeztessük össze azt, a mit hallottunk, a művészetek felosztásánál mondottakkal? Azt kellett hinnünk, hogy az építészet, mint symbolikus művészet, a symbolikus műformának tiszta megvalósulása s most ellenkezőleg azt látjuk, hogy a szellem mindenféle változásai iránt fogékony és saját eredeti jellegének rovására, az izlés különböző korszakaiban, egy tőle teljesen idegen szellem szolgálatába állhat, classikussá, sőt romantikussá válhatik. Ezen változás folytán azonban a symbolikus forma alapfeltételének, hogy a jelentés és alak megfeleléségének harczát tüntesse fel, már nem felel, vagy nem a meghatározott értelemben felel meg. A classikus művészetnél épen a tartalom és alak egybeforrása a lényeges jellemvonás, hogy tehát egy művészet symbolikus és classikus is legyen, épen olyan ellentmondásnak tűnik fel, mint hogy classikus és romantikus legyen egyszerre. De még ha el is fogadjuk, hogy valamelyik művészet fejlődési folyamatán természetével nem egyező, idegen befolyás hatása alá kerülhet s alapjellemben módosulhat, ahhoz mégis ragaszkodnunk kell, hogy igazi virágzásra ott emelkedik, a hol természetéből, lényegéből folyó törvényei még zavartalanul, tisztán jutottak érvényre. Hol fogjuk tehát az építészet virágkorát keresni? Nyilván Keleten, a symbolikus érzés és gondolkodás-

mód igazi földjén. S melyek lesznek a legkiválóbb alkotások, melyekben e művészet culminál? Talán a massiv tornyok, obeliszkek, memnon-szobrok, melyek tulajdonképen nem is épületek, mert mihelyt a ház-jelleg Egyiptomban fellép, Hegel szerint a classikus elv uralma kezdődik? Ez a képtelen eredmény arra mutat, hogy a kiinduláspont volt helytelen.

Kiváncsiak vagyunk, vajjon Hegel a többi művészeteknél szintén törvényesíteni fogja-e a műformától való ilyen eltéréseket? Vizsgálódásunk arról győző meg, hogy e tekintetben nem jár el egyöntetűen. A szobrászatnál, festészetnél, zenénél például szigorubban ragaszkodik a művészi jelleg megóvásához, midőn kijelenti, hogy az első, igazi, egyedül tökéletes formája szerint classikus, a másik kettő ellenben lényege szeriut épen ilyen kizárólag romantikus s e jellegtől való eltérés valamennyinek stilszerűségét veszélyezteti. A költészetnél azonban újból elismerni kénytelen, hogy az epos fejlődésének tetőpontját a görögöknél érte el, tehát a romantikus művészet egyik ága a classikus időkben, a classikus szellem hatása alatt hajtotta legszebb virágait.

De folytassuk a művészetek felsorolását. A szobrászat anyaga még a nehéz materia, de formája a szellemnek realis elevensége, az emberi alak s ennek szellemtől áthatott objectiv szervezete. Most az individualitas villáma a renyhe anyagba hatolt és a szellemnek végtelen, többé nem pusztán symmetrikus formája maga alakítja a testiséget. A szellemi belső, melyre az építészet csak utalhatott, most az érzéki alakba és külső anyagba beleolvad (hineinwohnt) s a két rész úgy egymásba képződik, hogy egyik sem túlnyomó. E művészet az emberi alakot ragadja meg,

mely a szellemnek valódi existentiája, de ezt nem cselekvésben, célra irányuló mozgások sorozatában, hanem mintegy objective, az alak nyugalmaiban, belső és külső harcok nélkül ábrázolja. Ezért hiányzik e művekben a léleknek concentrált kifejezése, a szem tekintete. Ezért nincs itt a festői színvarázslatra sem szükség, (Hegel a szobrok festését, mint stilszerűtlenséget elítéli), mely árnyalatainak finomságával és sokféleségével a különös jellemvonások egész bőségét, a szellemnek, mint bensőségnek egész megjelenését láthatóvá tegye.

A szobrászat, mint említettük, a classikai ideálnak megtestesülése. Symbolikus és romantikus formája igazában nincs is. Az abstract külalak a maga térbeli totalitásában nem alkalmas a testi, lelki kín és fájdalom, gyötrelem és vezeklés, halál és feltámadás, a szellemi subjectiv személyiség, bensőség, szeretet, szív és kedély, tehát a vallásos, romantikus phantasia tulajdonképeni tartalmának kifejezésére. Romantikus fajtája inkább diszítő jellegű, festőibb, mint megengedhető, inkább is közeledik a közönséges élethez, a portraitszerűhöz. a particularishoz. Így Hegel a classikai szobrászat iránt való előszeretetétől vezetve a művészet fejlődésének változó folyamatába, egy megcsontosodott formát állított bele, mely fejlődésre képtelen, mert mindaz, a mi a körben a classikai ideáltól eltérően történt, vagy történhetik, ellentmond e művészet eredeti jellegének.

Az első romantikus művészet a festészet. Ez még az érzékinek és láthatónak körében marad, de a belsőt, mint önmagának visszatérését a külsőből és testiségből tünteti fel. Eleme a fény, elve a tartalomban és ábrázolási módban érvényesülő subjectivitás. Az objectiv, mely most előtűnik, nem valóságos, totalis,

térbeli természeti létező, hanem a szellemnek viszfénye. Az anyag elveszti térbeli totalitását és a szellemtől létrehozott látszattá változik. Bár a classikus szobrászat magasztalásában velök egyetért, a festészet törvényeit illetőleg Hegel eltér Winckelmanntól és Lessingtől. Nem fogadja el abszolút szépségkövetelésüket. A közönségesnek, aljasnak, rútnak is tért enged a művészetben, melynek nem a formák érzéki szépségére, hanem a szellemi megelevenítésre kell törekedni. Azt is kijelenti, hogy a festőt festővé a színezés teszi s e művészet a lélekteljest csak a színnel adhatja élénken vissza. Hogy a genre-képeket méltányolja, említettük már, most hozzáteszszük, hogy a tájképfestés hangulatkeltő erejéről is megemlékszük.

A zene, a második romantikus művészet, további haladást jelez a subjectív bensőség tökéletes kifejezésében, mert eleme a magában alaktalan érzés s ennek kifejezésében a térnek nemcsak egyik-másik dimenziójától vonatkozik el, mint a festészet, hanem valamennyit teljességgel elveti. Bár mint művészet szűkségképen objectív, mégis objectivitásában is subjectív marad, azaz a megnyilatkozást nem hagyja szabaddá, szilárddá válni s nyugodtan megmaradó létezéshez jutni. A hanggal, az anyag rezgésével az abstract subjectivitást, legbelső énkünknek magában való mozgását adja vissza. Hatása is közvetlenül a kedélyhez fordul.

A zene az építészettel van legnagyobb rokonságban, mert a tartalom és alak, a belső és külső classikus azonossága mindkettőnél meg van bontva. A szabályosság és arány törvényeinek is hasonló érvénye van mind a kettőben. Anyaguk azonban — ott a nehéz érzéki tömeg nyugodt egymásmellettiségében és tér-

beli külső alakjában, itt a térbeli anyagból kiszabaduló hang-lélek a maga minőségi különbségeivel és időbeli mozgásaival — egyenesen ellentett. A szobrászattól e művészet legtávolabb áll, ellenben a festészettel a kifejezés bensőségére törekvés s az anyaggal való bánás hasonlósága egyesíti, e mellett természetesen egyiknél a térbeli, a másiknál az időbeli forma mélyreható különbségeket von maga után. A költészet és zene rokonsága az érzéki anyagnak, a hangnak közös használatán alapszik. Csakhogy a hang a zenében önálló, szabad elem, a költészetben csak jelentős jegy. A költészet a szemléletek és képzetek objectiv világával rendelkezik, a zenénél a hangoknak a lelki állapotokkal való összhangja határozatlan sympathisáláson nem megy túl. Azért azonban a zenében is szellemi tartalom, lélek jelenik meg (e nélkül nem volna művészet), csakhogy ezt a tartalmat nem képzetekkel, vagy alakokkal állítja elénk, hanem úgy, a mint a subjectiv bensőség sphaerájában megelevenedik.

A költészet a zene bensősége irányában halad tovább, de a szellemi tartalom tökéletlen kifejezésében mutatkozó hiányt a szó jelentésével pótolja, tehát a képzőművészet és zene szélsőségeit egy magasabb fokon, a szellemi bensőségnek területén, magában egyesíti. Benne a belső, a zenéhez hasonlóan, mint belső nyilvánul, de egyúttal a belső képzelet, szemlélet és érzés terén objectiv világgá bővül, mely a zene határozatlanságával szemben, a szobrászat és festészet határozottságához mutat közeledést.

A költészet nem bajlódik többé nehéz anyaggal, hanem a szellemit külső szemléltetés nélkül közvetlenül a szellemmel közli. A festészetet azért az érzéki

szemlélet határozottsága tekintetében meg nem közelítheti, de viszont a művészetnek egy határozott térre s a helyzet, vagy cselekvény egy határozott mozzanatra való korlátozottságától is szabadon marad, s a tárgyat egész belső mélységében és időbeli kibontakozásának szélességében ábrázolhatja. A hang a költészetben elveszti önállóságát és mint szó, tisztán a közlés eszközévé lesz. A szellemi tartalom az érzéki anyagból most teljesen visszahúzódik. A költészet külsőlegessége és objectivitása többé nem a hang, hanem a belső képzelés és szemlélés maga. Ezért mindegy, hogy vajjon a költői művet előadni halljuk, vagy olvassuk. Az érzéki helyébe a szellemi formák lépnek s ezek helyettesítik a márványt, érczet, szint, zenei hangot. A képzet és szemlélet így a költészet tartalma és a tartalom sajátos formája is egyszerűsmint.

A művészetek rendszerében a költészet egyenes ellentéte az építészetnek. Mert itt még az objectiv anyag nem vált a léleknek megfelelő alakjává, a költészet viszont érzéki elemének negatív kezelésében tűnik ki, minek folytán az a veszedelem fenyegeti, hogy az érzékinek köréből teljesen a szellemibe téved. Tárgya sem a külsőleges, természeti tárgy, hanem a szellemi élet hatalmai s mindaz, a mi az emberi szenvedélyekben és érzelmekben fel s alá hullámozik, vagy a szemlélet előtt nyugodtan elvonul, az emberi képzelésnek, tetteknek, cselekvésnek, sorsnak mindent felölelő birodalma, a világ üzelmei s az isteni világkormányzás. A költészet tudás, de olyan tudás, mely az általánosat még nem választotta el az egyben való eleven lététől, törvényt és jelenséget, czélt és eszközt még nem állított egymással szembe s

nem vonatkoztatja aztán ismét okoskodva egymásra, hanem az egyiket csak a másikban s a másik által fogja fel. Ez megkülönbözteti a prózai tudástól, mely mint értelmi megismerés a valóság anyagát az ok és okozat, cél és eszköz, és a korlátolt gondolkodásnak egyéb kategóriái, általán a külsőlegesség és végeesség viszonyai alapján tekinti, vagy mint közönséges szemlélés, megelégszik azzal, a mi van és történik, az egyessel, jelentéktelen esetlegessége szerint. A speculativ gondolkodás, az észszel való megismerés, a dolgok lényegére irányulásában s abban, hogy a véges szemlélet előtt önálló részekre szétesőt szabad totalitásba egyesíti, a költői phantasiával rokon, csak-hogy a realitas formáját a tiszta fogalom formájává finomítja át. A gondolkodás az igazságnak és realitásnak kibékülése a gondolkodásban, a költői teremtés és alkotás ellenben kibékülés a realis jelenségek formájában.

A költői műfajokat Hegel behatóan, a rokon formák csoportosításával s a történeti fejlődés figyelembe vételével jellemzi. Az epikus költészetnél az epigrammról, a gnomáról, didaktikus költeményről, kosmogoniákról, theogoniákról s a legrégibb, még költői formához kötött bölcsészeti művekről beszél. Egység s totalitas tekintetében ezek közül kiválik a tulajdonképeni epos, mely egy népszellemnek teljes világnézetét és objectivitását, objectiválódó alakjában mint valóságos eseményt tárja szemeink elé. A Wolf-féle elmélet ellenében Hegel határozottan állást foglal. Szerinte a különböző egyes rhapsodiák összehátrólásának gondolata művészetellenes, barbár felfogás. Az epikus mellékfajok közül az idyll (a Gessner-féle) és a tanköltemény Hegel szerint korcsfaj.

Költőibb, de szabatos faji meghatározottság nélkül az epos és lyra határán áll a románcz és ballada. A regénynél és polgári eposnál másként áll a dolog. Itt újból megtaláljuk az érdekek, állapotok, jellemek, életviszonyok gazdagságát és sokoldalúságát. Csak az eredeti költői világállapot hiányzik, melynek helyét a prózailag rendezett valóság foglalja el.

A költő subjectivitása, érzésvilága, melyet az epos tárgyiasságával hátraszorított, a lyrai költészetben szabadul fel teljesen. Itt a szellem magába száll alá, saját tudatába tekint s kielégíti azt a szükségletét, hogy a dolgok külső realitása helyett, ezeknek a subjectiv kedélyben, a szív tapasztalataiban s a képzelet reflexiójában való jelenlétét és valóságát s ezzel a belső életnek magának tartalmát és tevékenységét ábrázolja. Hivatása, hogy a szellemet (nem az érzéstől, hanem) az érzésben szabaddá tegye. A szenvedély vad uralma ugyanis ennek, az egész kedélylyel való tudattalan sötét egységében rejlik. A költészet megszabadítja a szívet ettől az elfogódottságtól, a mennyiben az érzést objectivvé teszi, de nem állapodik meg annál, hogy a tartalmat az alannyal való közvetlen egységből kidobja, hanem ebből a hangulatok minden esetlegességeitől megtisztított tárgyat alkot, melyben a felszabadított belső egyszerűsmint kielégített öntudatában szabadon önmagához tér vissza. A lyrai művek egy részénél (hymnus, dithyrambus, zsoltár) az alany elveti saját érzésének és képzeletének particularitását, az isten, vagy istenek általános szemléletébe merül s ezeknek nagysága és hatalma annyira áthatja egész belsejét, hogy a költő, mint egyéniség eltűnik. A másik csoportnál (óda) a költő subjectivitása, mint főoldal emelkedik ki. Itt

ismét vagy egy magában fontos tartalomtól áthatottnak tűnhetik fel, vagy a költő saját individualitásában önmagára olyan fontossá válik, hogy jelentéktlenebb tárgyaknak is magasabb érdeket tud kölcsönözni. A tulajdonképeni dal aztán nem követel sok tartalmat, belső nagyságot, fenséget, ellenkezőleg méltóság, nemesség, súlyos gondolatok csak hátrányára válnának. Benne az öröm, vagy fájdalom közvetlensége, a particularis, akadálytalan bensőségében jut kifejezésre. A sonettekben, elégiákban, epistolákban az érzés és kifejezés közvetlenségének helyébe reflexio, szemlélődés lép és ismeret, tudomány, képzettség is érvényesülhet. Schiller bölcselmi költeményeit írónk külön faj gyanánt állítja oda.

A drámai költészetről Hegel szokott mélységével, de látható előszeretettel beszél. E műfaj, mint a művészetnek legfelső foka s a költészetnek legteljesebb totalitása, az epos objectivitását a lyra subjectiv elvével egyesíti, de a dráma azért nem esik szét egy lyrai belsőre és epikus külsőre, hanem benne egy belső és ennek külső realisálása jelenik meg. A kedélynek meghatározottsága itt ösztönbe, a belsőnek az akarat által való megvalósításába, cselekvésbe megy át, külsőlegessé válik, objectiválódik. A dráma nem feltételez minden oldal felé objective kibontakozó totalis világfelfogást és csak azt használja fel, a mi az egy pontra concentrált cselekvés körébe vág, ennélfogva abstractabb, mint az epos. Igazi tartalmát, tulajdonképeni ható erejét neki is az örök hatalmak, a magában erkölcsi, az istenek eleven valóságukban, általában az isteni és igaz alkotják, de nem mint valami nyűgvó, hol a mozdulatlan istenek, mint csendes szobrok boldog magukba mélyedés közt

állanak, hanem az isteni, mint az emberi individualitásnak tartalma és célja, mint megvalósított, cselekvésbe vont, mozgásba hozott concret létezés.

A tragoediánál a világi realitásba, az egyéni cselekvésbe kilépő isteni az elkülönülés elvének hatása alatt tartalom és individualis megjelenés szempontjából eltérő erkölcsi hatalmakra bomlik szét, melyek egy cselekvésbe átmenő emberi pathos határozott céljaivá lesznek, egységük megszűntével kölcsönös elszigeteltségükben egymás ellen lépnek fel és kikerülhetetlen összeütközés okai. A tragikum lényege éppen abban rejlik, hogy ilyen collision belül az ellentét mindkét oldala magában véve teljesen jogosult, és céljának és jellemének igazi positiv tartalmát mindenik mégis csak a másik, hasonlóképen jogosult hatalom megsértésével tudja megvalósítani s ezért erkölcsösségében s erkölcsössége következtében vétségbe esik. A tragikus jellemek a magában érvényest csak bántó egyoldalúságban, ellentmondóan állithatják elő, az igazi substantialis, melynek meg kell valósúlnia, azonban nem a különösnek harczában, hanem a kibékülésben, az ellentét nélkül való összhangzó tevékenységben áll. A tragikai végkifejlésben az erkölcsi substantia egysége helyreáll s az egyoldalu különösség, mely a harmoniába nem tudott beleilleszkedni, egész totalitásában megsemmisül, vagy céljainak megvalósításáról lemond.

Míg a tragoediában az örök substantiális diadal-maskodik, addig a vígjátékban a subjectivitas marad győztes. Ott az egyén derekas akarátának és jellemének egyoldalúságában tönkre ment, itt a mindent maguk által és magukban feloldó egyének kinevetésében, mégis biztosan fennálló subjectivitásuk győzelmét

szemléljük. Meg kell azonban jegyezni, hogy a mint a megható még nem tragikus, úgy a nevetséges s a komikus sem egy. A lényegesnek és megjelenésének, a célnak és eszközöknek minden ellentéte nevetséges lehet, de a komikumhoz végtelen jókedvűség, bizalom, a subjectivitas boldogsága is hozzátartozik, hogy saját ellenmondásunkon teljességgel fölülemelkedettnek érezzük magunkat s ne legyünk keserűek és szerencsétlenek, hanem céljainknak és ezek realitációinak felbomlását könnyen elviselhessük.

Hegel aesthetikája az újabb aesthetikai irodalomnak kétségkívül legnagyobb jelentőségű művei közé tartozik. Benne a kor aesthetikai elmélete culminált. Értékét egyrészt mélyen fekvő speculativ alapja, az idea-tan adja meg, melyet a Platon-Schelling-féle, úgyszólván tartalomnélkülivé finomult abstractiók köréből ő hozott le a valósághoz közelebb és tett concretté s így a concret világ jelenségeiben megvalósulásra alkalmassá, de másrészt a szép megjelenési formái, a művészetek iránt tanúsított kiváló érdeklődése, a történeti fejlődés mozzanatait és törvényeit nyomozó éles elméje s a rendkívül gazdag anyag, melyet történeti constructiójához, a műformák és művészetek tárgyalása közben felhasznált. Hegel egész bölcselkedésében kevés súlyt helyezett a tapasztalásra, aesthetikájában tiltakozott is az empiria ellen s mégis minduntalan elárulja az irodalmi, vagy művészi alkotások gondos tanulmányozását, finom és találó bírálatot és méltatást vegyít fejtegetéseibe és hivatkozik egyes művekre, vagy műkiállításokra. Az érintett műalkotások és szerzők névmutatója műve végén sok oldalt tölt be. Így magas speculációja mellett is közvetlenebb érintkezésben maradt a valósággal,

a műtermeléssel, mint a régebbi alantjáró popularis philosophusok akármelyike. Kivált a romanticismus túlzásait támadta gyakran, bár magának a romantikus műformának jogosultságát elismerte. Rendszerének idealista alapjellegéből folyt, hogy a szépben is az eszme megjelenését, a szellem nyomait kereste és így a tartalmat tekintette lényegesnek s minden külső meghatározottság okának. Nem mellőzte ugyan a szép abstract, formai feltételeit sem teljesen, de ezeket is a szellemre vezette vissza s a külső realitásnak csak külsőlegesen meghatározott egységét általában alárendeltnek s tökéletlennek nyilvánította, azzal a „concret“ egységgel szemben, melynél a lelkeség a külső realitást teljesen áthatva, ezt a belsőnek nyílt manifestatiójává teszi. Hallottuk, minő lelkesen s nagy elismeréssel beszélt a classikai szobrászatról, de azért az újabb művészet feladatát mégis egészen másban, a belsőnek, mint magában végtelen subjectivitásnak szellemi szépségében kereste, mert azt elismerte ugyan, hogy a classikai ideálnál szebbet ebben a fajtában képzelni sem lehet, de azt nem, hogy a művészet ne törekedhetnék valami magasabbra is, mint a szellemnek (habár tőle magától s magának megfelelően teremtetten) érzéki alakban való szép megjelenítésére. A hegeli iskola általában egyetért abban, hogy a forma csak köntös, melyet a szellem, érzéki megjelenése közben, magára vesz, de nem a szépnek lényege, vagy oka.

Az „aesthetika“ Hegel összes művei közül a legnagyobb hatásuak közé tartozik, sőt elmondhatjuk, hogy „A történet philosophiája“ mellett, annyi támadás ellenére mai napig is megtartotta befolyását. Nem úgy értjük ezt, mintha a mű közkézen forogna s

nagy számu olvasóra számíthatna, hanem úgy, hogy tartalmának lényege, mély gondolatainak java része átment a köztudatba s él, hat, irányít. Maga a hegeli tan nincs hiányok nélkül. A fogalom dialectikus folyamatainak (melyet Schasler magasztalólag az ideal belső élete érverésének nevez) örökösen visszatérő hármasságán alapuló rendszeres formája, a benne feltűnő nagy elme megnyilatkozása s néhol meglepő igazsága s a gondolatnak mély távlatot nyitó ereje mellett is nehézkesnek, önkényesnek, mesterkéltnek tűnt fel már régen, a művészetnek felosztásánál felvett alapot is ki kellett cserélni, hogy ferde következményei ne legyenek érezhetők, az aesthetikai alapfogalmak hiányos kifejtése s a műnek más fogyatkozásai pótlást, kiegészítést, átdolgozást tettek szükségessé. Ezt a munkát nem egy, de egész sor aesthetikus vállalta magára s a legkiválóbbak (főleg Vischer) csakugyan Hegel fölé emelkedtek, a mi annyiban nem volt nehéz, mert vállain állanak.

HERBART.

REALISMUSA. — KIFOGÁSA A LELKI ERŐK ELMÉLETE ELLEN. — AZ AESTHETIKA MAGÁBA FOGLALJA A GYAKORLATI BÖLCÉSÉSZETET IS. — ERKÖLCSI S AESTHETIKAI IZLÉS. — AZ AESTHETIKAI ITÉLET TISZTASÁGA. — AZ ÁLTALÁNOS ÉRVÉNYESSÉG KÉRDÉSE. — A SZÉP OBJEKTIVITÁSA. — AESTHETIKAI ELEMÉK. — AZ ANYAGI ELEM. — A MŰVÉSZETEKRŐL.

Az idealismus rendszerei egymást múlták fölül abban a törekvésben, hogy a dolgok észszerű összefüggését, harmonikus egységét kimutassák s a fölvelt magas elvekből a mindenség változatos formáit levezessék. Merész vállalkozásuk a figyelmet magára vonta, a kor általános irányával összhangzó törekvésük kedvező fogadtatást biztosított nekik, a szellem mélysége, mely bennök megnyilatkozott, megragadta az elméket, még a mystikus, homályos és nehezen érthető is növelte a tiszteletet s mindez széles körben elterjesztette, hatalommá tette s az exact tudományokban is győzelemre segítette az új bölcészetet. Mindamellet uralma nem volt zavartalan. A csodálat és elismerés hangjai közé már korán éles dissonantiák vegyültek. Akadtak, a kik az észismeret megbízhatóságát kétségbe vonták s az érzékfölöttit megismerő képességeinkre általában hozzáférhetetlennek nyilvánították, azt állítva, hogy a speculativ philosophia, mely mindenről kétségtelen igazságokkal szolgál, lehetetlenre vállalkozik és igazában sötét mélység elé állít, melybe hiába tekintünk le. Helyette az ember lelké-

ben élő rendületlen hit, mely közvetlen, bizonyításra nem szoruló tartalmával az isteni tudásnak és akaratnak az emberi véges szellemben vetett árnyéka, az egyetlen alap, melyre építenünk lehet (Jacobi). Mások nem mondtak le a magukban való dolgok megismerhetésének reményéről, de az ész könnyelmű játéka helyett a tapasztalatot figyelembe vevő következetes fölfelé haladástól várták a biztos felvilágosításokat. Kijelentésük szerint a földre s nem a levegőbe akartak építeni s a divatos, csodálatosan harmonikus elméletekben egy „csekélységet“ nélkülöztek: valami hidat a véges és végtelen között. Nagy nyomatékkal mutattak a tények tanuságtételének óriási becsére. Annak idején, midőn Kepler a Mars mozgását számítottatta, a megfigyelés és számítás eredménye közt nyolcz percznyi eltérés mutatkozott. Ez arra ösztönözte a tudóst, hogy a már megtaláltnak vélt szép harmóniát elvesse, az egész tudományos elméletet újból átvizsgálja, a bolygók pályájára s mozgásuk törvényeire vonatkozó összes fogalmakat megváltoztassa. Így kell a bölcsészetnek is folyton ellenőrizni eredményeit, a tapasztalat adataival való összevetés által.

Ennek az utóbbi, az aesthetikai elméletben is gyümölcsöket hozott felfogásnak hangoztatója Herbart János Frigyes 1776-ban Oldenburgban született. Itt végezte iskoláit is és 1794-ben Jénába került az egyetemre, a hol épen Fichte hirdette elméletét a mindenható „én“ teremő erejéről. Ezt a tant már a fiatal tanítvány kételylyel fogadta. Schellingnek néhány, egészen a „Tudománytan“ szellemében írott értekezését meg is bírálta s észrevételeit Fichtével közölte. Nevelősködéssel eltöltött évek után Göttingában magán, majd rendkívüli tanár, később Königsbergben Kant

egykori tanszékét foglalta el. 1833-ban visszajött Göttingába és 1841-ben halt meg.

Herbart Kanttól eltérően a magában valót, a „realist“ nem tartja megismerhetetlennek. Nem is helyesli a megismerő-képesség előzetes bírálatát, mely azon a hibás feltételezésen nyugszik, hogy a képességet magát könnyebb megismerni, mint a metaphysika bármelyik fogalmát. A bölcsészet kiinduláspontja maga a lét, a mint érzékeink előtt áll, csakhogy ezek még nem vezethetnek a „magában való“-nak megismerésére. A realis egyáltalán nem is lehet tudásunk közvetlen tárgya, hanem csak következtetésekkel, speculatioval közelíthető meg. Az óvatosak, kik félve a sötétségtől, nem mernek lépni és az észrevételek registrálására szorítkoznak, épen úgy elszalasztják, mint azok, kik a távolból hoznak fényt s ettől elvakítva, nem látják a valóságot. Az empirismus és rationalismus egymásra van utalva. A mit szemlélet útján, az anyagot, az ént, a változást illetőleg, nyerhetünk, képtelenségekre vezet és önmagának ellentmond. Arra kell törekednünk, hogy az ellenmondásokat elenyéztessük s a létet a látszattól megkülönböztessük. Erre való a philosophia, mely bár az észrevételekből indul ki, nem szemléletekkel, hanem fogalmakkal operál s nem az észre, hanem az értelemre támaszkodik. Nem is egyéb, mint a tapasztalás-fogalmak észszerű feldolgozása. A ki szemlélet-philosophiáról beszél, játszik a szókkal, de az is, a ki az ész alatt egyebet ért, mint megfontolást, érvek és ellenérvek meghallgatását. Kivált Schelling ellen van Herbartnak sok kifogása. Gúnyolja, hogy ihlet szól belőle, szavaiban a sphaerák harmoniája csendül, természetfölötti bölcsesség nyilatkozik meg és csodálatra méltó abban, a hogyan

metaphysikai badarságot igazi költői szabadsággal tud keverni és formálni. Herbart vele s az egész idealismussal ellentétbe helyezkedik, mert meggyőződése, hogy e philosophiának alaptétele tarthatlan s az a tan, hogy a realis csak képzet, melynek alapja valami rajta kívül levőnek minden hozzájárulása nélkül tisztán a képzelő alanyban van, a képzelőnek képtelen fogalmára vezet.

Herbart philosophiájának részei a logika, aesthetika, metaphysika. Az első a gondolkozás formáit állítja elének, nem törődve a fogalmak tartalmával. A metaphysika, az általános ontologiai fogalmakon kívül a természetphilosophiát, lélektant, biológiát és államtudományt is magába foglalja. Psychológiájában, mely úttörő vizsgálódásainál fogva részünkről is említést érdemel, a léleknek, mint egyszerű lénynak fogalmából indul ki. Tiltakozik egységének szétDarabolása ellen, mely a különféle személyesített lelki képességek felvétele folytán Wolff óta divattossá vált s rámutat a képzetek és állapotok szoros összefüggésére s az átmenetek continuitására, valamint arra is, hogy az érzések és vágyak csupán változó állapotai azon képzeteknek, melyekben székhelyök van. Magyarázatukhoz külön lelki erők fölvételére nincs semmi szükség. Gondolkozás, érzés és akarás közt benső kapcsolat áll fent. Az észről, mint önálló lelki tehetségről újabban elterjedt nézetek mesék, az is téves tan, hogy az egyes erők: az értelem az észszel, képzelettel, emlékezettel, érzékiséggel, a képzelet az emlékezettel, az ítélőerő a képzelettel állandóan harczban állana. Ez kivált Kantnak hibája volt. Egyhamar alig találunk valakit, a ki ilyen erőszakosan bánt volna egyéniségünk egységével, a ki

lelkünk állapotainak folyékony természetét, összes képzeteink egybefüggését, egymásba-kapcsolódását, egyik gondolatnak a másikból való eredetét ennyire szem elől tévesztette s az előforduló különbségekhez s ellentételekhez ilyen mereven ragaszkodott volna. A régi hypothesis-sal szemben, Herbart oda állítja saját tanát, a szellem statikáját és mechanikáját, mely a pszichologiai jelenségeket a képzeteknek, mint erőknek, egymásra hatásából, egybeolvadásából, egymással szemben való érvényesüléséből, harmoniájából, disharmoniájából hozza le.

A philosophia külön része az aesthetika is. Ennek Herbart elméletében a szoros értelemben vett műbölcsészethnél sokkal szélesebb köre van, a mennyiben a gyakorlati bölcsészetséget, az erkölcsi cselekvés tanát is magába foglalja. Herbart ugyanis a moralis érzelmeket a legegyszerűbb moralis ítéletekre akarja visszavezetni, melyekből erednek. Ebben a nehéz munkájában azokra a velők legtöbb tekintetben megegyező, eredeti, tiszta és egyszerű ítéletekre gondol, melyek a szépre és rútra vonatkoznak. Így a praktikus bölcsészet az aesthetikával belső kapcsolatba lépett. Hogy eddig ezt a viszonyt és összetartozást nem ismerték fel s az aesthetikát az elméleti philosophiához, a metaphysika szomszédságába vonták, bölcsészetségtanilag iskolázatlan gondolkozás jelének tartja. Az aesthetikai ítélet tisztán tetszésen és visszatetszésen alapszik, az ábrázoltnak realitására való minden tekintet nélkül és igazi megismerés s aesthetikai ítélet olyan különböző két dolog, mint egy vegytani elemzés s a költői lelkesültség egy mozzanata. Ellenben a gyakorlati bölcsészetséggel való összefüggés nyilvánvaló. Mind a kettőben az izlés játszik döntő sze-

repet és legáltalánosabb szempontból tekintve a különbség köztük alig egyéb, mint hogy az erkölcsi ítéletnek alávetett viszonyok elemei bennünk, a művészetnél kívülünk vannak. Itt tárgyakra figyelünk, melyektől, ha kell, minden érdeklődésünk mellett is el tudunk válni, hogy talán jobbakkal, találóbbakkal fölcseréljük, az erkölcsi ítélésnél azonban az izlés, mint saját kijelentésünk, ellenünk fordul s vágyakkal bajlódik, melyek saját lelki állapotaink; nem is a vágy tárgyát helyesli vagy rosszalja, hanem a vágyódást magát.

Az izlés Herbart előtt nem tűnik fel olyan ingadozónak, mint állítják. Elismeri, hogy rendkívül összetett tárgyak, művészeti vagy természeti alkotások felől csakugyan eltérő szokott lenni az emberek ítélete, de meggyőződése szerint e bizonytalanság okai rögtön nyilvánosokká válnának, mihelyt az elemi ítéletek, melyeket összetett művek aesthetikai totalis hatása felkölt, de elkülönülve érvényesülni nem enged, határozottsággal jelentkezhetnének. Mindenesetre szükséges azonban, hogy az aesthetikai ítéletet egész tisztaságában fogjuk fel. E célból ki kell belőle zárnunk a vágyat, mely az izléstől eltérően a jövőre irányúl és kielégítéssel jár s nem egyéb, mint a vágy tárgyára vonatkozó képzetnek belső mozgékony-sága, melylyel a számtalan szunnyadozó gondolat háttéréből kiemelkedik s egy belső akadályoztatás ellen való küzdelmében váltakozva emelkedik és süljed. Épen ilyen kevés köze van az aesthetikának a kellemeshez és kellemetlenhez, melyet csak érzéssel foghatunk fel. Igaz, hogy az izlésnél is valami tetsző vagy visszátetsző szerepel, tehát a közömböshöz még valami kiegészítő járulékot kell odaképzelnünk, csak hogy ez

a kiegészítő sem lehet valami képzeltnél egyéb. Az összetett tetszőnek, vagy visszatetszőnek általában minden része magában, külön véve, mint „anyag” közömbös s az aesthetikai ítélet csak kapcsolatukkal, a „formá”-val bajlódik. Herbart példa gyanánt a zenei hangközöket hozza fel. Azokban a hangokban, melyek együttvéve terzet, quintet alkotnak, külön, egyenkint tekintve, nyoma sincs az együttes hangzásukkor fel-tűnő jellemnek. Az izlés ítéletei így nem egyebek, mint bizonyos elemek sokaságából alakult viszonyok tökéletes elképzelésének hatásai.

A kellemes különben is tisztán bennünk levő érzés, ellenben a szép és jó, a mint Herbart határozottan kijelenti, tárgyi, objectiv létező. A ki figyelmesebben tekinti, az utóbbiaknál mindig egy tárgyra bukkan, mely benne gondolatokat ébreszt. Ezért az aesthetikai ítélet tisztasága érdekében szükséges, hogy a subjectiv lelki állapotokat kizárjuk belőle. Tény ugyan, hogy a legtöbb aesthetikai tárgynál kezdetben ilyen hatás nyomai felismerhetők, de a kedély nem tisztúlhat meg tőlük jobban, mint épen a visszamaradó aesthetikai ítéletbe való átmenetel útján. Ennek jellege a nyugodt komolyság. A komoly erény, a komoly boltozativ, a komoly choral, a dor oszlop, még maga a tiszta, szigorú összefüggésben tovahaladó elbeszélés s a csendes táj is nem érzelmeket kelt, hanem mindjárt az aesthetikai ítéletnél kezd, a mely aztán talán maga részéről érzést kelt, de a nélkül, hogy ez jelleméhez tartoznék. Ha a szemlélő talán eleinte felindult volt is, csakhamar eszébe jut, hogy a szép és rút nem ígér semmit, nem fenyeget semmivel és most szabadnak, az iménti felindulástól mentesnek érzi magát.

De vajjon az izlés ítéleteinek van-e általános érvényessége? Ennek a fontos kérdésnek igenlő, vagy tagadó eldöntésétől függ ugyanis, hogy az aesthetikát tudománynak és philosophiának tekinthetjük-e? Herbart így fejteget: az általános fogalmak, a valóságostól való elvonás közben, mellékhatórzmányaik tömegét s ezek közt az egyes esetekben való érvényességük quantitativ határozományait is elveszítik. A „világos”-nak fogalma, melyet talán a holdvilágból, gyertyavilágból, napfényből vontunk el, nem tartalmazza többé a világosabb és kevésbbé világos fény fokozati különbségeit, hanem a sötéttel, feketével me-reven, mint „fehér” fog szemben állani, holott a valóságban fokozva, vagy leszállítva, az egymásba való átmenetelig közeledésben találjuk fel. Így alakul a lélektani jelenségek végtelenül különböző sokaságából, melyhez a hajlam, kívánság, fáradozás, ösztön, vágy, szeszély, szándék, terv, elhatározás tartozik, a vágyódás és akarás elvont általános fogalma, megint csak úgy, hogy ezeknek a lélektani állapotoknak különbözőségére vonatkozó minden mellékes tekintetet elvetünk. A vágyak viszonyairól már most, ha általános fogalmakban állanak elénk, elvontan, mint praktikus ideákról, tisztán a képzet mozgékonyságának harmonikus, vagy disharmonikus viszonyai alapján ítélünk. Ha ellenben egyes valóságos vágyódások viszonyairól kell ítélni, rögtön tere nyílik a gyöngéd érzéknek, mely a különböző viszonyok súlyának eltéréseit helyesen mondja meg s a legmegfelelőbb kibontakozást mutatja. A praktikus philosophiának, mondja Herbart, nem válik szégyenére az a vallo-más, hogy olyan értelemben, mintha az életben előforduló minden esetre tökéletes útbaigazítást tudna

adni, nincs általánossága. Mindenkit mindig szívére kell utalni, arra a finom érzésre, mely a valóságnak az ideákhoz való közeledését észreveszi, mert a ténylegesnek kipuhatólása akadályokkal jár, miket, mivel nem a fogalmak birodalmában, hanem az empiria homályosságai és sokértelműségei közt fészkelnek, fogalmi úton nem lehet elhárítani.

Most már tisztán láthatjuk, mit kell követelnünk az aesthetikától. Ne definiáljon, ne demonstráljon, ne deducáljon, a műfajokat se különítse el, műalkotásokból se okoskodjék, hanem juttasson el azon összes egyszerü viszonyok ismeretéhez, melyek tökéletes elképzelés alkalmával tetszést, vagy visszatetszést vonnak maguk után és mutassa be azt a sajátos tetszést, vagy visszatetszést, mely minden egyes viszonynak eredeti tulajdona. A szépnek, rútnak s a megfelelő erkölcsi fogalmaknak, mondja Herbart, eredeti evidentiájok van, melynél fogva tanulás és bizonyítás nélkül is tisztán állanak az ember előtt. Csak az a baj, hogy ez a nyilvánvalóság nem terjed ki a mellékképzetekre, melyek a szépet kísérik, vagy részben tőle származnak. Innen van, hogy a szép sokszor észrevétlenül marad, máskor érezzük, de nem tudjuk megkülönböztetni és összezavarással és helytelen magyarázással rontjuk meg. Ennek elkerülése szükséges, hogy a szép kiemeltessék s eredeti elemeiben, mintafogalmaiban mutattassék fel. Ezeknek kiderítése azonban nem könnyü. Empirikus eljárásnál a művészi alkotásokra s jellemekre, tehát épen a legösszetettebb jelenségekre vagyunk utalva, a metaphysikai úton pedig könnyen abba a hibába eshetünk, hogy a szépnek realis erőt tulajdonítunk, sőt a szépet összezeseréljük magával a realissal, abban a hitben, hogy a szépnek

hatásaihoz egy okot kell odagondolni. Ez magában is elővigyázatlanság, de igazi becsúsztatássá lesz, ha az „okok“ helyett, „egy“ sajátos, közös, a legkülönbözőbb szépet létrehozó, realis okot állítunk oda. Hasonló eljárásra vall, ha a művészi geniust s az erényre való tehetséget a többi szellemi tevékenységgel való összefüggésből kiszakított és rajta uralkodó külön lelki képesség gyanánt léptetjük fel.

Herbart most először az erkölcsi, majd a szorosabb értelemben vett aesthetikai elemeket, illetőleg viszonyokat sorolja fel. Az utóbbiak a szerint, a mint tagjaik egyidejűek, vagy egymásután következők, két főosztályra különülnek. A simúltan szép nagyrészt a térben lép fel, festészeti, szobrászati alkotásokban s megfelelő természeti tárgyakon, azonban a zenébe (harmonia) s kivételesen a költészetbe is befészkelte magát. Így színi előadáskor több színész lép fel s ha nem is beszél egyszerre, de ott van a színpadon és jellemét, szándékait folytonosan kifejezi. A mimikai művészetekben is a térbeli mozgásba jöhet s ezzel successivvé válhatik. A successiv szép azonban főleg a költészetben uralkodik, mely művészet az érzelmeket mozgásban, a jellemeket cselekvésben ábrázolja s még a helyzeteket sem festi egészen nyugvóknak. A successio különben a felfogástól is függhet és nyugvó tárgyaknál is érvényesülhet, ha például oszlopok arányainak megítélésénél a tekintet a talajtól kiindulva fölfelé halad, vagy a nehézség természetes irányát követve, leszáll, viszont a successio alapján álló művészeteknél is az ábrázolás végén bizonyos egész lebeg előttünk, melynek időegymásutánban felfogott részei a térbeli arány bizonyos fájával birnak. A színek szelid átmeneteiben is successio nyoma mutatkozik.

A színek és hangok körében feltűnő, hogy egymáshoz közel állók aesthetikai tetsző viszonyokat nem alkothatnak. Egyszinű, egyszerre megpillantott nagyobb sikok contrastja, egyszerre hangzó tiszta hangok harmonikus, vagy disharmonikus viszonyainak felel meg. A harmonia törvényei majdnem teljes biztossággal évszázadok óta meg vannak határozva s a zene hangmeneteiben is pontosan meghatározott és zárt egészet mutat fel, ellenben a zenei periodus-alkotás lehetséges formáinak megállapítása ép olyan nehéz, mint a retorikaié. Herbart támadja azokat, kik nem akarják elismerni, hogy a számviszonyok, melyektől a hangok harmoniája, vagy disharmoniája függ, csakugyan a zenei positiv szépnek elemei s a szépséget a művész teremtő szellemétől várják, mely a műnek lelket és jelentést ad. Ez a szellem azonban szerinte, akármilyen hatásu is, az elemek megállapításánál nem jöhet tekintetbe. A harmonia magában szép és törvényein a művész szelleme semmit sem változtathat.

A symmetria, a következő aesthetikai elem, időben is, térben is előfordul és könnyen felismerhető. Az időbelinek alapja az egyforma időbeosztás, formái a rhythmus, ütem és versmérték. A térbelit főként az építészetben, de a természetben is feltalálják virágoknál és állatoknál. Különben a térbeli s időbeli symmetria közt szembetűnő különbség, hogy a térben páratlan számú tagoknál a középső könnyen kiemelkedik, míg zenében ötlábu rhythmus alkalmazása nehéz és szokatlan s hogy a térbelinek felfogásánál a successiót könnyen meg is fordíthatjuk, ellenben az időbelinél nem.

Az egyes aesthetikai elemek, folytatja Herbart,

nem találhatók fel abban az abstract elkülönültségben, melyben tekintettük és még a szépművészetekben sem fordulnak elő másnemű hatásoktól tisztán. A műalkotások sem ábrázolják a szépet magában, hanem kivált ott, hol alkotásaik felfogásához tartósabb figyelemre van szükség, ennek lekötése végett változatoságra törekszenek. Így a mulattató, a szépnek tetemes járuléka leszen s a műelméletben a szabályoknak jó része azt határozza meg, hogy lehet a mulattatót elérni s ellentéteit az unalmast, megbotránkoztatót, felfoghatatlant, valószínűtlent kikerülni. A drámai hármas egység is a felfoghatóság s a figyelemösszpontosítás előmozdítását szolgálja. A mulattatón kívül izgatót, részvétet keltőt, imponálót, nevetségést is elegyitenek a széphez, hogy a mű iránt érdeklődés támadjon s ezzel aztán a szép mintegy különböző színezetet nyer, bájossá, pompássá, tragikussá, komikussá lesz, mert a magában nyugodt aesthetikai ítélet megtűri a kedély felindulásának, egyébként rája nézve idegenszerű kíséretét. Így a műalkotások formái is megsokszorozódnak s a különböző gondolkozásmód és hangulat is fogékonyabbá válik a szép felfogására. Igaz, hogy ebből baj és visszaélés is származhatik s akárhányszor megfelelkezünk az érdekesre törekvésben a szépről.

Az anyagnak s a hozzá fűződő érdeklődésnek még nagyobb jelentősége is van: a műnek egysége rajta alapszik s így ez a különféle szépnek összekötő eszköze, mintegy gerincze s állványa. Egy festményben például a színek aesthetikai viszonyai magukban állnak, épen így az alak és az előadott gondolat aesthetikai viszonyai. A festmény becse már most nem csupán a különféle szépségeknek összegétől, hanem

ezeknek illő összekapcsolásától is függ, mely szerint pl. a tragikus gondolat komor színezéssel és a rajz merészségével lép szövetségre, a vidám, nevető gondolatokhoz a színek világossága, a részek diszes kidolgozása, esetleg az alaknak csinos kisdedsége társul. Ez az összeillőség mégis aesthetikailag alárendelt és inkább az anyag minőségétől meghatározott, mint a benne ábrázolt különböző szépnek bármelyik fajtája. A szín nem utalhatott a rajzra, a tetszetős forma sem a gondolatra s a gondolat nem az alakok arányaira, hanem a költőnek sokoldalulag képzett szelleme volt az, mely mindezeket a szépségeket egy helyre összegyűjtötte.

Kevés és általánosságban mozgó, a mit Herbart az egyes művészetekről tud mondani. A költészeti műfajok megkülönböztetése szerinte nem nyugszik igazi aesthetikai alapon, aztán nem is csak a költészetre érvényes, mert van tragikus szobor (a Laokoon), van komikus (Hogarth), lyrikus és didactikus festmény (általán a portrait). Aztán az epikus jelleg szépen megfér a drámaival. Schiller Wallensteinja például dramatisált epos. A költészetnek objectivre és subjectivre való szétválasztása sem támaszkodik a szépre, mint ilyenre, mely okvetlenül objectiv. A lyrától meg a didactikust nem lehet élesen elválasztani, a mint, hogy a vélemény sem határolódik el szabatosan az érzülettől és érzéstől. A lyrai mű nem is a költő subjectiv megnyilatkozása csupán, hanem elég gyakran drámai személyek szájába adva, ezeknek s ezek helyzetének megvilágítására szolgál. A lyra sincs tárgyak és viszonyok hijával, melyeket ábrázolni képes. A művészeteknek valami csoportosítását Herbart is a classikus és romantikus jelleg szempontjából

kisérti meg. Igazi felosztásnak már csak azért sem tekinthetjük, mert kettőt a művészetek közül szétdarabolni kénytelen. A classikus költészet és egyházi zene az egyik csoportban, romantikus költészet és mulattató (?) zene a másikban találnak helyet. A két elsőhöz csatlakozik teljes egészében az építészet (ennek nincs romantikus fajtája?) és szobrászat, a két utóbbihoz a kertészet és festészet (melyeknél úgy látszik a classikus jelleg érvényesülése ki van zárva).

Herbart nem adott teljes, kifejtett aesthetikai rendszert. Műveinek ismertetett részletei, alig nyújtanak egyebet irányelveknél, meg töredékes, kisebb-nagyobb fontosságu megjegyzéseknél. Ezeket szerves kapcsolatba hozni s kiegészíteni annál kevésbbé állott érdekében, mert tulajdonképen egész elmélkedése inkább csak a gyakorlati bölcészet törvényeinek vizsgálatát készítette elő s támogatta. És ez a hézagos tan, viszonylagosan új, határozott és (tegyük hozzá) egyoldalú állásfoglalása miatt mégis komolyabb jelentőségre tett szert tudományunk történetében. Az eszme kizárólagosságával szemben, melyet Hegelék hirdettek, a formai elemet találjuk itt a szép oka gyanánt odaállítva, mi által írónk az aesthetikai formalismus képviselője lett. Tanában figyelemre méltó az a nyomaték és erély, melylyel az „anyagnak“ az aesthetikai ítélet szempontjából való közömbösségét kiemeli s az érzelmeket, az érzéki kellemest, a pathologiai hatást a szép gyönyörétől idegennek mutatja ki. Ez Kant hasonló törekvéseit juttatja eszünkbe, kinek felfogásától azonban írónkét élesen megkülönbözteti a szép objectivitasában való rendületlen hite. Épen ennek következménye volt, hogy mindannak, a mi subjectiv háttérü, ki kellett vonúlnia a szépből.

Feltűnő és ismét mindent egy alapelvből kifejtő ellenfeleitől határozott eltérést jelent, hogy Herbart a sok egymás mellett levő elemnek közös egységből való levezetését úgy az aesthetikában, mint az erkölcs-tanban elhanyagolja és a látszólagosnak sokféleségéből a létezőnek sokféleségére következtet. Itt utódaira háramlott a feladat, hogy az elv fentartása mellett, a laza összefüggésben álló és széteső elemek közt mégis belső systematikus kapcsolatot állapítsanak meg.

Szorosan vett aesthetikai elméletén kívül Herbart a lélek mechanismusáról való felfogásával s a matematikai mérésnek a lélekfolyamatokra alkalmazásával is irányt és példát adott. Az újból tisztára pszichologiai alapra helyezkedő aesthetikai vizsgálódás és a psychophysika bármennyire eltér is tőle részletekre, sőt alapszempontokra nézve, mégis az ő kezdeményezésére nyúlik vissza. Hogy az erkölcstannak az aesthetikával való benső kapcsolatba hozatala, minő fogadtatást talált, az ethikai elmélet történetére tartozik.

TOVÁBBFEJLŐDÉS AZ AESTHETIKAI IDEALISMUS IRÁNYÁBAN.

KANTISTÁK ÉS SCHELLINGHEZ KÖZEL ÁLLÓK.

AESTHETIKAI IDEALISMUS ÉS FORMALISMUS. — HEYDENREICH, ZSCHOKKÉ, BOUTERWEK, KRUG. — A SCHLEGEL TESTVÉREK ELMÉLKEDÉSE. — SUBJECTIVISMUSUK. — AST A VALLÁS, KÖLTÉSZET ÉS PHILOSOPHIA VISZONYÁRÓL. — KRAUSE AZ ORGANIKUS EGYSÉGBEN KERESI A SZÉPET. — A SZÉPSÉG EGYSZERSMINT AZ ISTENINEK TÜKRÖZŐDÉSE. — SOLGER. — SYMBOLUM ÉS ALLEGORIA. — IRONIA NÉLKÜL NINC S MŰVÉSZET. — SCHLEIERMACHER.

A metaphysikai aesthetika ismertetett rendszerei mellett, legnagyobbbrészt tőlük megtermékenyülve, csakhamar új, meg új elméletek származtak, olyan gyors egymásutánban, hogy rövid néhány évtized alatt az elébb magányos fák körül erdő sarjadzott elő. E tevékenység sok kedvező körülmény összehatásának eredménye. Schelling és Hegel mély távlatot nyitott tudományunknak s a megoldatlan, vagy részletesebb kifejtésre szoruló problémák egész sorát hagyta örökségül, Fichte óta a speculatio felszabadult dermettségéből s a construálás divattá vált, a műbölcsészet olyan fontosságot, sőt központi helyzetet nyert a philosophiában, hogy semmiféle új rendszer sem mellőzhette többé, a történeti s anthropologiai szempont érvényesítése, mely Schillerrel s Herderrel kezdődött, roppant feldolgozandó anyagot hozott a vizsgálatba, a művészet iránt való érdeklődés különben is általá-

nos volt s a tudatos reflexio a művészeknél maguknál mindennapivá lett. Innen magyarázható, hogy a széles alapon, lassan történő haladás, melyen az aesthetika Kantig átment, most rohamos fejlődésre változott.

Ez az elmélet két irányban, az idealismus és realismus jelszavai alatt indul meg. A két felfogás közötti ellentét mind jobban kiélesedik s lassankint élénk vita fejlődik ki e kérdés körül: forma-e a szép vagy tartalom? Az idealismus, mely a valóságot az észmére, az észre alapítja, a szépben is az ideának, a szellemnek megvalósulását látta, a tartalmi oldal jelentőségét emelte ki s a formát vagy figyelmen kívül hagyta, tehát közömbösnek tekintette, vagy a szellemi elvre vezette vissza s önállóságától fosztotta meg. A metaphysikai és ismerettani idealismus alapján álló ilyen felfogás tartalom-aesthetikának, vagy aesthetikai materialismusnak neveztetik, mert a szép lényegét nem a külalakban, hanem az ebben foglalt, ebben megjelenő belső tartalomban találja. Herbert metaphysikai realismusa ellenben aesthetikai formalismushoz vezetett, mert mint láttuk az ideatan elvetésével s a tartalom hátraszorításával szép lényegét a külsőben, a formai szabályosság és mérték törvényeihez alkalmazottságban kereste. Az aesthetikai idealismus hívei odáig mentek, hogy az abstract forma nélküli végső elvet, ösfogalmat szépnek, sőt a legszebbnek nyilvánították, a miből szükségszerűen következett, hogy a concret megjelenéshez fűződő forma egyáltalán nem tartozik a szépség lényegéhez, a formalisták viszont az ellenkező végletbe esve, az üres, tartalmatlan alakot emelték ki s akár egy Hogarth egyoldalúságaihoz voltak hajlandók visszatérni.

A kor általános szellemének megfelelően az előbbieknél, az aesthetikai idealismus vallóinak táborához hasonlóan nagyobb és ismét kisebb csoportokra különül szét. Elöl a Schellinghez közeledők állanak. Bölcselkedésük többé-kevésbé határozott theosophia. Az isteni lényeg intuitív megismerése a kiinduláspont minden, tehát a szép is, erről az oldalról kap megvilágítást. Az istenség s a valóságos létezők közé, mint Schellingnél, közbelép rendesen a magasabb szellemi világ. A platonismus ezen elmélkedők majdnem valamennyiénél fontos szerepet játszik. A phantastikusnak és mystikusnak uralma s a homályos, elmosódó a gondolatokban és előadásban szintén közös jellemvonásuk. Schlegelnek az a megjegyzése, hogy újabban a philosophia költőileg határozatlanná vált, első sorban rájuk vonatkozik. A másik csoportban Hegelnek világosabb, tisztább szelleme él tovább. Az idea concretebbé válik s kapcsolata a létezőkkel könnyebb. Ez az iskola főleg a hegeli tan feldolgozásában és kiegészítésében tűnik ki s a nagy rendszernél homályban maradtaknak részletes, gondos kifejtésében van főértelme. Schellinggel való rokonsága miatt az ő követői mellé állítottuk Schopenhauert.

*
*
*

A sor elején egy külön kis csoportnak szorítottunk helyet. Ezek az elmélkedők nagyjában Kanthoz sorakoznak, de subjectiv álláspontjával nem értenek egyet, és hogy a ~~szép~~épet objectivvé tehessék, a tökéletesség elméletét újítják fel. Így inkább visszatekintenek s nem tartanak az új philosophiával, bár a nagy egyöntetű szellemi áramlat hatása alól teljességgel kivonni ők sem tudják magukat.

Heydenreich Károly Henrik „Az ítéleterő bírálata-

tá“-val egy évben adta ki az aesthetika rendszerét tárgyaló művének első kötetét. Kant philosophiájának alapjáról világítja meg a régebbi popularis philosophia eredményeit. Ő maga a józan reflexio embere, de már utal a speculatio mélyeire, melybe az aesthetikai kérdések tisztázása végett le kell szállani. Zschokké Henrik, Kant és Heydenreich egyenes hatása alatt áll, de tanukat a mondott irányban kiegészíteni törekszik. Megkülönbözteti az elméleti, gyakorlati, érzéki tökéletességet s a szépet a háromnak egyesülésében keresi, ha mindez az érzésre való vonatkozásában, mintegy távoli félhomályban jelentkezik. Bouterwek Frigyes eleinte szorosabban ragaszkodott Kanthoz, később már a Kritikának azt a kijelentését, hogy a szépségnek semmi köze sincs a tökéletességhez, tévedésnek nyilvánítja, ép úgy mint a czél nélkül való czélszerűség furcsa gondolatát. Mi lehetne, a magában való szép egyéb, mint a tökéletes, aesthetikai szempontból, vagyis az emberi érzőtehetséghez való viszony szempontjából tekintve? Szerinte Baumgartenék közelebb jártak a teljes igazsághoz, mint Kant. Hibájuk volt, hogy az aesthetikát összezavarták az érzéki felfogással. Azt sem vették észre, hogy a tökéletesség az aesthetikain kívül moralis és tudományos is lehet s az utóbbi kettőről is lehetnek homályos képzeink, bár semmi közük sincs a széphez.

Krug Vilmos Traugott a dolgoknak azon tulajdonságait vizsgálja, melyek aesthetikai tetszést keltenek s a tudat tényeinek analysiséből nyeri az aesthetikai tetszésnek főfajait a szépet s a fenségest; azt a minőséggel, a dolgok formájával, ezt a mennyiséggel találja kapcsolatban. Herder hatását sejtjük abban, hogy a szépet nem függetleníti teljességgel az érdek-

től, hanem egy, a materialistól különböző formalis, aesthetikai érdekekkel hozza kapcsolatba. A szép formában szerinte is az észrevevő alany számára valami czélszerűség lappang, a szép dolgok azonban mégsem külső formájuk miatt tetszenek, hanem azért, mert a szemlélőnek valami belsőt hoznak tudomására. A szép a lelket a véges érzéki világból az ideák világába emeli, formája által a végesben a végtelent sejteti. Krug fejtegetéseit a művészetnek bonyolult, mesterkelt felosztási rendszerével egészíti ki. A jegyek különbségéből indul ki, kombinálva ezt a tiszta és alkalmazott jelleg s az egyszerű (egyetlen eszközt használ fel: festmény) és összetett (több művészet eszközeit közös hatásra egyesíti) minőség szempontjaival.

Ezekkel s más hasonlóan az értelmi reflexio nyugodt világánál óvatosan haladókkal, a Schelling-féle észszemlélet lobogó fényét követő, hasonlithatlanul genialisabb és mélyebb gondolkozók állanak szemben, élükön a Schlegel testvérekkel, kik sokoldalú, eredeti, szellemes kritikai és aesthetikai munkásságukkal nagy befolyásra tettek szert, a romantikus iskola zászlóbontóivá, a művészi világnézet hangos hirdetőivé s egész elmélkedésüknek homályos, phantastikus, mystikus, mélyet és sekélyest, meglepően igazat, elmést és bizarrt, excentrikust egyesítő jellegével egyszersmint legjellemzőbb képviselőivé is váltak.

Schlegel Ágost Vilmos, az idősebbik testvér, (1767—1845), Shakespeare, Calderon s az olaszok jeles fordítója, egész életén át nagy tevékenységet fejtett ki az aesthetikai bírálat és műelmélet terén. Jénában és 1801-ben Berlinben tartott előadásain nézeteit rendszerbe is foglalta. Hogy az aesthetikai tetszés a haszonnak minden beleelegyítésétől független, a szép

önczél, magától értetődik nála. Kantnak is szemére veti, hogy a szépet a jónak rendelte alá. Elődeit az elmélet terén Baumgartentől, Burketől kezdve behatóan bírálja. Rendszerint mindenikben van igaz, de egyikben sincs meg a teljes igazság. Az egység a különféleségben igen tág, a Hogarth hullámvonala igen szűk meghatározás. Teljesen hibás nyomon indulnak szerinte a tapasztalati lélektan és eszmetársítási elmélet hivei. Kantnak hibája, hogy a szépet elválasztotta a fenségestől s az utóbbit tisztára a természetben kereste. A szabad és függő szépség megkülönböztetése is semmis, a szép symbolikus jellege, melyre Schlegelék nagy súlyt vetnek, egyáltalában nem érvényesül nála. Schlegel Schellinggel azt vallja, hogy a szép a végtelennek véges, vagy helyesebben symbolikus ábrázolása. A természetutánzás elve jól értelmezve csak azt jelentheti, hogy a művészet, mint a természet, önállóan teremtvé, szerves, élő műveket alkot. A teremtő természet, mint mesterünk, ott van saját belsőkben.

A művészet egy tökéletes szellem mediumán átment, a mi szemléletünk számára átszellemített, összevont természet. Az „én“-nek, a művész alanyának az alkotásban lényeges szerep jut. Ha rendesen azt gondoljuk, hogy a természet a művészetben norma az ember számára, úgy épen ennek a megfordítottja áll: az ember a művészetben normája a természetnek. Ime Fichte subjectivismusa a művészeti alkotás kérdésére alkalmazva.

A művészetek sorában középen a tér és idő formáit egyaránt felhasználó táncz áll, egyik oldalon a térbeliek, a plastika és festészet, másik részről az időbeliek, a zene és költészet sorakoznak melléje. A sor két végén álló szobrászat és költészet a materia

és szellem szélsőségeit képviseli, a mennyiben az testekkel ábrázol, ez ellenben gondolatokkal. Ezek a szélső típusok aztán a mechanikus művészetekkel érintkeznek. A plastika a hasznossal kapcsolatba lép az építészetben, míg a költészetnek a haszonnal való érintkezéséből a retorika és a prózai műfajok erednek.

Schlegelnek az egyes művészetekre vonatkozó szellemes gondolatai és egybevetései közül nem egy Schellingnél és Hegelnél talált részletesebb kifejtést. Az antik és modern művészet különbségéről való elmélkedése, ennek a kérdésnek előbbi jeles fejtegetői után is érdekes és tanulságos. Azt is, hogy a szobrászat, lényege szerint, kizárólagosan a classikai ideal megvalósítása s minden, a mi benne modern izű, egyszerűen elfajulás, már nála előfordúl.

Schlegel Frigyesnek (1772—1829), a Lucinde regény hirhedt szerzőjének, aesthetikai vonatkozású művei sok kötetet töltenek be, nézeteinek összefoglalására azonban nem gondolt. Ezek nem is illenek össze egységes egészzé, mert azt a mély, belső átalakulást tükrözik, melyen írójuk maga is átment. Eleinte a görög művészetnek, kivált a szobrászatnak és attikai tragoediának dicsérete hangzik belőlük, a stiluskövetelményeknek, a művészetben levő objectiv elemnek, a szép és a művészetek tiszta, kivétel nélkül érvényes törvényeinek kiemelését találjuk bennök, és Goethének lelkes hangú üdvözlését azért, mert műveivel megczáfolhatatlanul bebizonyította, hogy az objectiv lehetséges s a szépnek reménye nem az éznek üres ábrándja csupán. Mennyire másként hangzanak későbbi kijelentései, hogy a romantikus költészetet semmiféle elmélet ki nem meritheti, hogy e művészet végtelen, szabad és alaptörvénye a költő

kényének minden törvénytől és korlátozástól való függetlensége. Most a költészet minden koresfaja, a szellem minden hóbortja jogosnak tűnik fel előtte, hacsak az eredetiségnek valamelyes bélyegét viseli magán. Ez a féktelen subjectivismusnak proclamálása s a teljes anarchia, melyet egykor maga kárhoztatott és támadott.

A régi s a modern költészet különbségeinek kifejtése írónknak kedvencz tárgya volt. Azt tapasztalta, hogy az újabb költészetben a jelszó és alapelv már nem a szép többé, általános objectiv érvényessége szerint, hanem a subjectiv szép, az érdekes, az eredeti, az új, sőt épen a legkiválóbb művészi alkotások gyakran egyenesen a rútnek ábrázolásai s a jellemzetes a szépnek rovására a többi művészetben, a festészetben, színészetben, sőt a zenében is óriási tért foglalt el. Ime Shakespeare egyetlen műve sem szép a maga teljességében. Ez a nagy költő úgy keveri a szépet s rútat, mint a természet szokta, és nincs utálatos, keserű, felháborító, borzasztó, a mihez ne merne folyamodni, mihelyt szükségét látja. A szép philosophiájának ilyen körülmények közt nagy hiánya, mondja Schlegel, hogy a rút elméletét eddig még csak meg sem kísérlette.

A művészetnek az érdekes felé fordulását különben eleinte muló jelenségnek, krízisnek tekintette, mely jóra, rosszra egyaránt fordulhat. Ha a szelidebb ingerek lassankint megszokottakká válnak s mindig hevesebbekre, a túlhajtottra, kalandosra, borzasztóra, sőt utálatosra van szükség, ez a műérzék haldoklásának tünete. Az is lehet azonban, hogy az erő, mely az érdekes létrehozásában kimerült, hirtelen megembereli magát, a szép ábrázolásaihoz tér vissza s a

megnyugvást és kielégülést, melyet az érdekes soha sem nyújthat, az általános érvényesben, állandóban és szükségszerűben, az objectivben, a szépben, az érdek nélkül tetszőben fogja feltalálni. Schlegel szerint tehát, természetesen csak korábbi álláspontjáról tekintve, az individuálisnak túlsága magától visszavezet az objectivhez, az érdekes a szépnek előkészítője lesz s a modern költészet végső célja megint csak abban fog állani, hogy a legfőbb szépet állítsa elő.

A szép maga, így határozza meg irónk, legáltalánosabb értelmében (melyben a fenségest és ingerlőt is magába foglalja) a jónak t. i. isteninek, vagy végtelennek kellemes érzéki megjelenése. Ennek a megjelenő tartalomnak szempontjából tekintve a szép symbolum s minden művészet symbolikus.

Ast Frigyes (1776 – 1841) landshuti egyetemi tanár, aesthetikájában Schelling hűséges követője. Művét a művészet, philosophia és vallás viszonyának körülményes megállapításával vezeti be. Szerinte a vallás a költészet és philosophia egysége. A vallás belső végtelen szemlélet és alkotás; ha belőle az alkotás, az objectiv elem válik külön, a költészet származott, ha a belső, a szellem, a megismerés szakad el az egységből s lesz önállóvá, philosophia jött létre. Mert a költészet és bölcsészet a vallásban eredetileg együtt található elemeknek ilyen meghasonlásából származott, örök háborúság van köztük. Az elemek különböző erejü érvényesülése folytán most mindenik formán belül, három módosulás állhat elő. A vallás terén e formák az ősvallás (*Religion an sich*. Például az ind vallás), az objectiv, vagy positiv — (vallásos realismus. Görögök vallása) és a subjectiv, vagy negativ vallás (vallásos idealismus. Kereszténység). A második fok a költé-

szetnek, a harmadik a philosophiának egyoldalú elhatalmasodásából eredt. A bölcsészetben a vallás és költészet ilyen viszonyaiból támad a realismus, idealismus, idealrealismus és hasonló válfajokat találunk a költészetben is. Míg a magában való költészet (Poesie an sich) a vallás és philosophia indifferenciája, addig a positiv elemnek előtolakodásával a görögöknél az objectiv költés (realismus) jelent meg, mely vallásos szemléleteit realisan ábrázolt ideákban, mythosokban, az abszoltnak symbolumaiban állította elő. Mikor aztán a költészetben a philosophia, a megismerés szelleme lett uralkodó, a romantikus forma (idealismus) támadt, mely az isteninek subjectiv megismerésében, tehát az abszolút felé irányuló szeretetben és vágyódásban él. Az abszolút költészet tehát a görög és romantikus szellemnek kölcsönös abszolút egyesüléséből fog előállni.

Ennyi a Schelling által felkeltett önkényes, erőltetett, mesterkelt párhuzamok és construálások megismerésére elegendő. Írónkról még csak azt említjük meg, hogy a művészeteket ismét mestere szellemében és példája szerint, a szépben rejlő idealis (véges) és realis (végtelen) elem viszonya alapján osztja fel. A zene azonban nála már az idealis művészetek közé került.

Krause Károly Keresztély Frigyes (1781—1832) Jénában Fichte és Schelling tanítványa volt, bölcsészkedése is e befolyás szembetűnő nyomait viseli. Törekvéseinek célja az abszoltnak, a substantialisnak és végtelennek, Istennek megismerése, kiből minden valóság és megismerés származik, kiben az idealis és realis, az ész és természet elválaszthatlan egységben együtt van. Mindenek előtt a szépnek reánk való

hatását akarja tisztázni. Itt jellemzőnek találja a tetszés egy sajátos faját, a szellem érdeklődését, a figyelem lekötöttségét, az értelem és képzelet élénk játékát s a külső gyakorlati céloktól való függetlenséget. A szépnek ez a subjectiv meghatározása, melynél Kant megállott, azonban a magában való szépről még nem tudósít s így alárendelt értékü. Ezt kiegészíti az objectiv meghatározás, mely a szépet a tárgyakon az egységben, az önállóságban és a teljességben (ebből folyik a nagyság, határozottság, alak, mérték), valamint a sokságban és harmoniában találja fel. Mivel pedig a szépnek összes felsorolt tulajdonságai az organismusban együtt vannak, következik, hogy a szépség a szerves egységben áll. Az összes természeti létezők abban a mértékben, a melyben szervesekké válnak, egyszersmint szépek is, a rútság pedig mindig az organikus bevégeztség hiánya. Krause azon az ellenvetésen, hogy sokszor egyik-másik szerves lény, szervezetének minden tökéletessége mellett is rút, könnyedén teszi túl magát. A krokodilusnál pl. a test egyes részeinek aránytalan vastagsága, a rút bőrképződés, csak úgy, mint a négernek előálló állkapcsa az organikus szervezetben rejlő aránytalanságnak s így a szervezet tökéletességének jele.

Most következik Krause aesthetikájának második, deductiv, speculativ része. Abból indul ki, hogy minden lénynak és lényegiségnek, tehát a szépségnek is isten az oka. Isten lényegisége pedig egységében, ezen belül a tulajdonságok sokaságában és valamenynyinek harmoniájában rejlik, tehát ugyanabban, a mit imént a szépnek lényege gyanánt kiemeltünk. Isten tehát szép, sőt maga a föltétlen és végtelen szépség, a végesnek szépsége pedig az isteni lénye-

giségnek visszfénye. Szép tehát az, a mi s a mennyiben istenhez hasonlatos, szép a mi végességében isteni, a mi isten képmása.

Mivel az igaz és jó az isteni lényeknek épen olyan határozománya, mint a szépség, nyilván köztük a legszorosabb összetartozóság áll fenn. Krause ki is mutatja, hogy semmi sem lehet szép, a mi nem igaz s ép így lehetetlen, hogy a szép a jóval valaha ellentétbe kerüljön. A hol pedig mégis ilyenre találunk, bizonyára olyasmit tekintettünk jónak, vagy szépnek, a mi nem az. A három idea nem egyéb, mint az isteni lényeknek három irányban való megnyilatkozása. Az igaz a lényeges, a mennyiben megismerjük, a jó a lényeges, melyet az életben időben megvalósítunk, a szép a lényeges, mint organikus egység. A három együtt mintegy az élet (az Isten, a világ, a szellem, a természet, az ember és az emberiség élete) összharmonijának alap-accordja s mindenik ennek egy lényeges hangja. Harmonikus egyesülésük az élet minden dallamának, modulációjának, összes symphoniáinak alapja.

Solger Károly Vilmos Ferdinand (1780–1819) berlini tanár, a szépben alaki, érzéki elemet lát, melyben valami lényeges jelenik meg, úgy hogy a fogalom és megjelenés egymásba olvad. A szép egyik oldaláról tekintve véges, a másiktól az idea közvetlen jelenléte. Mert az ideát rejti magába, minden szép symbolum s minden művészet, mely a szépet állítja elő, symbolikus. A symbolum azonban nem képe, vagy jele az ideának, hanem az idea maga, a tárgyban való jelenléte szerint, tehát az ideának valódi élete. Tevékenységét vagy befejezettnek, kimerültnek látjuk, úgy hogy az anyag a tevékenységet megismerteti

ugyan, de egyszersmint ennek megnyúgvását, beteljesedését is érezteti, vagy az ideát még működésében szemléljük. Az első forma a tulajdonképeni symbolum, az utóbbi az allegoria. Ezekben, a közönséges értelmüktől teljesen eltérően használt fogalmakban Solger egész aesthetikájának alapjait találta meg. A szép összes jelenségei a művészeteken végig (írónk a természeti szépséget kevés figyelemre méltatja) nála nem egyebek, mint egyik, vagy másik formának megtestesülései, sőt maga az isteni szép, mely teremtető erejével minden megjelenőben benne lakozik s ezt áthatja, szintén csak mint symbolum (a mythosban), vagy mint allegoria (a mystikus felfogásban) ismerhető meg. A művészetek közül a szobrászat, a mint Schelling is kijelentette, igazi symbolikus, a festészet a leghatározottabban allegorikus művészet. A véges és végtelen, az isteni és földi nemcsak átmegy egymásba és kifejlődik egymásból, hanem esetleg meg is semmisítheti egymást. E viszonyokból állítja elő Solger az aesthetikai fogalmakat. Ha látjuk, miként száll az idea tevékenysége által a világba alá, a fenséges származik. Benne a származó szépséget ismerjük meg. A szép ellenben a valóság adott alkatrészeinek vonatkozása, melynek következtében ezek az ideában oldódnak fel s ebben összes sajátosságaikat egyesítik. A földinek az isteniben való teljes megsemmisülésén alapszik a tragikum, az isteninek a földi által való teljes fölemésztésén a komikum. A fenséges fölöttünk áll, mert benne az ideából kell kiindulni, a széppel ellenben úgy bánunk, mint hozzánk hasonlóval. A tragikumnál a szép, mint jelenség az isteni ideával, mint tiszta lényeggel ellentétes, úgy hogy ha vele egyesül, meg kell semmisülnie. A ko-

mikumnál az idea az időleges állapotban jelen van és megmarad, noha ebben feloldódik. Láttára megnyúgvást érzünk, mert arról győződünk meg, hogy a közönséges létben is ott rejlik az idea s időleges életünkben is van szép. Írunk a rútról is beszél s ott találja fel, a hol az idea merőben hiányzik s a puszta jelenség a lényegesnek hazudja magát.

A művészi alkotás lélektanában Solger az iróniát, a romantikus szellem e sajátos szülöttét egyenesen a központba helyezi. Szerinte a művésznek a valóságos világot meg kell semmisíteni. Éreznie kell, hogy a valóság az idea kifejtése, de magában semmis s hogy igaz lehessen, ismét az ideába kell feloldódnia. Irónia nélkül nincs művészet. Homeros is követte, midőn alakjaival önkényesen játszott s naiv módon az isteneket az emberek minden gyengeségeivel felruházta. Minő babonásnak kellene őt tartanunk, ha feltételeznők, hogy mindazt, a mit róluk elbeszél, csakugyan hitte is?

Schleiermacher Frigyes (1768—1834), Platon érdemes fordítója, a philosophus és theologus, aesthetikájában szintén a nevezettekkel mutat rokonságot. Kizárólagos célja a művészet philosophiai elméletének felállítása. A természeti szépség nála sem jön tekintetbe. Terjedelmesen, de kuszáltan és rendszertelenül foglalkozik a művészet fogalmának megállapításával. Vizsgálatából kizárja a technikai oldalt s az aesthetikát csak mint az etikából folyó tudományt veszi tekintetbe. Ez a kijelentés meglepő, de nem rejt nagyobb veszélyt magába, mert az ethika, a mint írunk maga meghatározza, nem csupán az erények és kötelességek tana, hanem az emberi szellem minden szabad tevékenységének tudománya is. Schleier-

macher a művészet ethikai becslése ellen egyenesen kifogásokat emel. Rousseau támadását ép úgy helyteleníti, mint a hasznossági elméletet. Mivel a művészi tevékenység a czélszerűség körén kívül áll, tulajdonképpen hatásáról sem lehet szó s így a szenvedélyek mérséklése, vagy megtisztítása sem tartozhatik feladathoz. Nincs más célja, mint saját életének körfutása. A műalkotás belső létrehozásának magyarázatára vonatkozó lélektani fejtegetések végeredménye, hogy a művészet tisztán belső tevékenységből folyó gondolat- és képalkotás. Úgy a gondolat, mint a kép létrehozása föltételezi az organismust, mely azonban nem önmagától, hanem magasabb impulsusból, a szellem hatásából (Begeistung) tevékeny. Ezt az álmokképekben, vagy ébrenlétkor is önkénytelenül mutatkozó képzetalkotástól megkülönbözteti a hozzálépő második mozzanat, a meggondolás (Besinnung). Ettől nyer a mű mértéket, határozottságot, egységet. E két mozzanat együtt adja a művészet fogalmát. A szellem igazi tevékenysége abban áll, hogy a belsőlegest, az ideákat az egyesbe belehelyezze. Ezek az ősképek észrevétel alkalmával, mikor az embert affectiók kötik le, eltűnnek, a művészet a lekötött tevékenységeket felszabadítja s önállósághoz juttatja.

SCHOPENHAUER.

VISZONYA SCHELLINGHEZ. — AKARAT ÉS KÉPZET. — AZ AESTHETIKAI
SZEMLÉLET. — A SZÉP ÉS MEGJELENÉSI FORMÁI. — A PENSÉGES. —
A SZÉPET A PRIORI ISMERJÜK. — A MŰVÉSZETEK. — A TRAGOEDIA. —
A ZENE.

Schopenhauer Arthur (1788—1860), a bölcsészettörténet érdekes alakja, a modern pessimismus ékes szavu hirdetője és szellemessége, mélysége, szép, ragyogó, szemléletes előadásmódja miatt Nietzsche előtt a legnépszerűbb, a divatos philosophus, a korabeli bölcsészetnek kiméretlenül kemény bírálatában tűnik ki. A „kathedrai“ bölcsészet ellen szenvedélyesen kitör minden lehető alkalommal, a speculativ elmélkedés jeleseit sophistáknak bélyegzi, célzatos homályosságot, a szókkal és fogalmakkal való visszaélést vet szemükre, törekvéseiket célttévesztetteknek nyilvánítja. Azt látja, hogy az egyetemek használatára tisztára szóból és phrasisokból tákolták össze rendszereiket és tudós jargont használnak, melyen naphosszat el lehet beszélni, a nélkül, hogy az ember mondana is valamit. Mindent a kész kaptafára vonnak s vállalkozó szellemmel, ha kell, akár az ördögöt és nagyanyját is a priori deducálják, vagy intellectualis módon szemlélik. Ilyen nyilatkozatok után meglepő, hogy philosophusunk nyilvánvaló eltérései mellett is sok lényeges dologban olyan feltűnő egyezést mutat a kegyetlenül megbíráltakkal, hogy helyét épen itt, Schelling követői s a hegeli iskola közt, je-

lölhetjük ki leghelyesebben. Egyetért Schellinggel a metaphysika szükségességére és lehetséges voltára nézve. Ő is egy végső elvet vesz fel az összes létezés kimagyarázására s a valósággal szemben nála is ott van az a különálló, magasabb második platonai idealis világ, melynek az érzéki csak tökéletlen mása. Ha pedig az abstract fogalmakból szövés-fonás helyett a megfigyelésre, szemléletre, tapasztalásra való energikus utalása tényleg nagyon elütő is elődeinek az empiriát lenéző felfogásától, a tér- és idővonatkozásoktól független transcendentális ideának megismerésére mégis csak neki is a belső intuitio egy fajára van szüksége, mely a Schelling intellectualis szemléletével igen közel rokon.

Általános bölcsészeti álláspontjára igen jellemző, hogy akarat-elmélete és ideatana alapján vita támadhatott, vajjon tanát idealismusnak, vagy realismusnak kell-e minősíteni?

Schopenhauer ugyanis a „magában valót“, az összes jelenségeknek, tehát az egész természetnek substratumát, az akaratban találja fel. Ez az egyetlen igazi létező, a valóságosan realis s minden egyéb csak jelenség, csak „képzet“. Az akarat nem szükségképen tudatos, nem függ a megismeréstől, mely későbbi eredetű és másodlagos, hanem a mint az állatoknál lefelé (akarat nyilvánul már a kristályosodásban és akarat a nehézségi erő is) tényleg tapasztaljuk, tudat nélkül is fönnállhat s megnyilatkozhatik. Minden dolog, mint jelenség, vagy képzet, tőle nyeri létezejét s az ideavilág maga is csupán az akarat objectivációja. A „magában való“ s az érzékiség közé befurakodó ez a szellemi közvetítő, platonai hatás. Philosophusunk maga sem tagadja, hogy elméletében két

külön tan fogalmait vonta össze: az akaratot a Kant-féle homályos Ding an sich helyére illesztette és közvetlen tárgyasulásai gyanánt Platon örök ideáit állította oda. Meggyőződése, hogy a kritikai philosophiát csak tovább fejlesztette, midőn az akaratot, mely Kantnál a cselekvés alapja, egyszerűen az összes létezőkre kiterjesztette. Tényleg azonban, mert az ideák regulatív és constitutív használatának különbségére nem figyelt, az igazi criticimustól messzire eltávozott.

De térjünk át aesthetikájára.

Schopenhauer is, mint a „scharlatan“ Hegel, hátrazott vonásokkal emeli ki a fogalom és idea között levő különbséget. Az idea nála is az intuitív apprehensiónk tér- és időformája alapján sokká széteső, a fogalom ellenben, az ész elvonása folytán, a sokságból helyreállított egység. Az előbbi eleven, fejlődő teremtő erővel felruházott szervezethez hasonlít, ez halott szekrény, melyben minden beléje helyezett egyszerűen egymás mellett áll. Ezekből látszik, hogy a művészet az ideákra van utalva s nem a fogalmakra (tehát az allegoria is általánosságban elvetendő). Az ideákra irányuló megismerésnek sajátos jellemét, érdeknélküliségét, tiszta szemlélet-természetét aztán írónk nagy részletességgel írja körül. Ilyenkor az akarat uralma alól felszabadulunk, az alany tisztává, akaratnélkülivé válik s a tárgy szemléletében nyugszik meg. A viszonyok mintegy lehámlanak a dolgokról, nem a „hol? mikor? mi miatt? mi végre?“ jön tekintetbe, hanem kizárólag a „mi?“ Teljességgel az épen jelenlevő természeti tárgy (egy táj, fa, szikla, épület stb.) nyugodt szemléletével telünk be, mintegy elveszünk a tárgyban, azaz megfeledkezünk magunkról, akaratunkról és csak tiszta alany, a tárgy tiszta

tűkre maradunk. A mit most megismerünk, többé nem az egyes dolog, mint ilyen, hanem az igazi lényeges, a jelenségek valódi tartalma, a változástól független, az idea, az örök forma, de más részről a megismerő sem individuum többé, hanem a megismerésnek tiszta, akarat nélküli, fájdalomtól ment, időtől független alanya. Az akarat folytonos baj, nyugtalanság, izgatottság forrása. Nyugalomról, tartós gyönyörről csak ott lehet beszélni, a hol az akarat elnémult. Épen ez történik az aesthetikai szemlélet alkalmával. Természetesen nem az abszolút, örök akaratnak, mint magában valónak (*Ding an sich*) megszüntetéséről van itt szó, a mi képtelenség volna, hanem az oksághoz lánczolt, szükségszerűség által korlátozott egyes, véges akaratnak, az akaratnak, mint megjelenőnek.

A tiszta *contemplatio* útján felfogott ideákat előállító tevékenység a művészet s az efféle *contemplatio*ra való készség és rátermettség a lángész. A genialitás, a mint Schopenhauer finom elemzéssel kifejti, voltaképen semmi más, mint a legteljesebb objectivitas, azaz a léleknek teljes elvonatkozása a subjectivtól, a saját személyére, az akaratra tartozótól, az a tuczatemberekben teljességgel hiányzó képesség, hogy érdekeinknek, akaratunknak, céljainknak hátraszorításával tisztán szemlélők (*klares Weltauge*) legyünk. A lángész épen e tulajdonságainál fogva az élet utain nem halad mindig ügyesen, nem elég „okos“, nem szereti az abstractiókat, idegenkedik a matematikától s bizonyos rokonságban áll az örülttel, ki szintén figyelmen kívül hagyja a dolgok relatióit s összefüggését.

Az aesthetikai szemléletnek meghatározásával már a szépnek lényeges feltételeit is megjelöltük. Szép

az, a minek megpillantásakor, a fentiek értelmében, objectivekké válunk, s a miben nem egy egyes dolgot, hanem az ideát ismerjük fel. Már most mivel nincs dolog, melyet ne tekinthetnénk tisztán objective, minden viszonyulástól függetlenül s a mely ne volna az idea lenyomata, voltaképen minden szép. Hogy az egyik, vagy a másik természeti tárgyat mégsem tartjuk szépnek, onnan van, mert valamiféle elkerülhetlen képzettársítással akadályoztatva, nem tudjuk tisztán objective szemlélni. Így a majmot mindig az emberrel vetjük össze, mikor aztán torzképpé lesz, a békánál a sárhoz, iszaphoz való hasonlatosságra gondolunk s egyes esetekben talán valami mélyebb, rejtettebb vonatkozás is szolgálhat ítéletünknek alapjául. A dolgok szépsége azonban különböző foku. Szébb, a mi a tiszta objectiv szemléletet megkönnyíti, azaz részeinek nagyon világos, meghatározott, jelentős viszonyai által nemének ideáját tisztán kifejezi vagy benne rejlő ideája az akarat objectivitásának magas fokán áll s ezért jelentős és sokatmondó. Már a szervetlennek, formátlannak is van bizonyos sajátos szépsége, mert itt is ideák: a nehézség, merevség, folyékonyság, fény jönnek nyilvánosságra, de a puszta merev, szervetlen (kopár sziklák, sivatag) rendesen igen szomorú, nyomasztó hatást kelt. Ez csak a víznél változik derültebbé, melyet mozgékony természeténél és fényénél fogva az élet látszata kísér. A növény látása megörvendeztet, mert benne az élet tűnik elő s a nehézség, melynek a szervetlen kizárólagosan engedelmeskedik, a magasba emelkedés következtében legyőzöttnek látszik. Vele, mint élővel, rokonságban érezzük magunkat. Azonfelül a vegetabilisban természetesen a nyugalom, béke és megelegedés bizonyos

kifejezése van, míg az állati állandóan a nyugtalanságot, szükségét, sőt harczot szemlélteti. Az ember szépsége végre, mint objectiv kifejezés, az akaratnak megismerhetősége legfelső fokán, legtökéletesebb objectivációja. Most az egyéniség, a jellem lép a szépség mellé. Az állatnak még csak faji jellege volt, az ember már individuum. Az állatnál a jellemzetes egyszerűen azonos volt a széppel s a faj jellemét leginkább mutató oroszlán, farkas, ló, juh volt a legszebb, az embernél a faji jellem (szépség) mellett az egyéni (a szorosabb értelemben vett jellem) is szóhoz jut.

A fenséges, mint aesthetikai szemlélet, megegyezik a széppel, csak hogy itt a tárgyak velünk ellenséges viszonyba helyezkednek és fenyegetőkké lesznek. Ha már most, bár félelmességeket elismerjük, mint a megismerés tiszta akarattalan alanyai nyugodtan szemléljük őket, csak minden relatiótól független ideájokat fogjuk fel, szívesen időzünk szemléletüknél s épen ezért magunkon, személyünkön, akaratunkon s minden akaraton fölülemelkedünk, a fenséges érzésével telünk el. A tiszta megismerés a szépnél ellenállás nélkül győzött, a fenségesnél azonban csak a tárgynak kedvezőtlen vonatkozásaitól való tudatos és erőszakos elszakadás által.

Schopenhauer felfogásának megismerésére igen fontos az a felelet, melyet a művészi szép előállításának, eredetének kérdésére adott. Honnan vegye a művész a szépséget? Talán a természetből? De hol találunk itt például egy minden tekintetben szép embert? Vagy a sok ember közt szétosztott szépséget kell egyesíteni? De honnan tudjuk, hogy épen ezek a formák szépek? Tisztán a posteriori úton, tapaszt-

talásból a szép megismeréséhez sohasem juthatunk. Hogy a művész az emberi szépséget tisztábban mutatja be, mint a hogyan látta s így a természetet ábrázolásában fölülmúlhatja, csak onnan lehet, hogy az akarat, melynek legfelső fokon való megfelelő tárgyasulását keressük, mi magunk vagyunk. Ezzel előzetesen ismerjük azt, a minek előállításán a természet fáradozik s az igazi lángészben azt az anticipációt olyan foku meggondoltság kíséri, hogy az egyes dolgokban megismeri az ideát, megérti, a mit a természet félig mondott ki, tisztán kifejezi, a mit ez csak akadozva mond, a szépség formáját rányomja a kemény márványra s szembeállítja a természettel, mintegy kijelentve: Ez az, a mit te mondanunk akartál!

Az egyes művészetek közül az építészet feladata a nehézség és merevség közötti harcnak különféle módon, teljes világossággal való feltüntetése. Hogy ezt elérhesse, az említett erőknek kiegyenlítődésére való legrövidebb útját el kell zárnia, mire aztán ezek kerülőre kényszerülnek, a harcz meghosszabbodik s a két erő kifogyhatatlan törekvése változatos módon láthatóvá lesz. Az idea ilyen kifejezése mellett a formai szépségnek, szabályosságnak, symmetriának nincs kiválóbb jelentősége.

Mivel azonban az építészet által szemléltetett ideák az akarat objectiválódásának legalsó fokai, egy szép épület látásakor támadó aesthetikai élvezet nem annyira a felfogott ideában, mint inkább egyszerűen az akarat s individualitas minden szenvedésétől megszabadult tiszta contemplációban fog állani. További művészetek gyanánt szép vízművészetet (szökőkutak, víz-esések, kaskadok létrehozása) és szép kertészetet említ

Schopenhauer, azután a festészetre és szobrászatra tér. Nekünk azonban tovább kell sietnünk a költészetre.

A költő a fogalmakat képviselő szók által az olvasó phantasiájának segélyül vételével az élet eszméit állítja elé s miként a chemikus teljesen tiszta és átlátszó folyadékok egyesítéséből szilárd lecsapódásokat nyer, úgy ő is abstract általános fogalmait akként tudja összekapcsolni, hogy concret, individualis, szemléletes fogalom álljon elő belőlük. A költő subjectivebb, vagy objectivebb módon (ezen alapulnak épen a műfajok eltérései) mindenütt az emberiség eszméjét állítja elé. Művészetének tetőfoka a tragoedia, mely az élet borzasztó oldalát, a névtelen fájdalmat, az emberiség nyomorát, a gonoszság diadalát, a véletlen gúnyos uralmát s az igaznak és ártatlannak menthetetlen bukását festi, jelentősen mutatva rá, hogy ilyen a világ s az élet. Az akaratnak önmagával való ellenkezése mutatkozik itt objectivitásának legmagasabb fokán, egész borzasztóságában. Ugyanaz az akarat él s jelenik meg az egymással küzdő egyéneken különböző erőben és tudatossággal, míg végre a megismerés fénye a szenvedés által megtisztulva és fokozva odáig emelkedik, a hol a megjelenés formája áttekinthetővé lesz, az önzés kihal, a világ lényegének tökéletes megismerése az akaratra megnyugtatóan hat s resignatiót, az életről való lemondást terem. Költői igazságszolgáltatást a tragoe-diától csak az kívánhat, a ki, mint az optimista, protestans rationalis, vagy zsidó felfogás alapján állók általában, e műfaj, sőt a világ lényegét teljesen félre ismeri. A tragoedia igazi értelme az a mély belátás, hogy a hős nem részleges vétségekért lakol, hanem az eredendő bűnéért, a létezés bűnéért.

Schopenhauernek e nézetei pessimista világfel-felfogásában gyökereznek, mely azt vallja, hogy minden meglegedés és boldogság csak negatív, a szenvedéstől, vagy vágytól való időleges mentesség és közvetlenül csak a hiány, a fájdalom van adva számunkra, hogy a vágy, mely minden kielégítés után felújúl, maga is fájdalmas érzés, a vágy hiánya pedig kínzó, terhes üresség, pusztaság, hogy a baj és szükség ezer alakban leselkedik ránk, az életben a dolgok szomorú színűek, mint a pokolban kénsszagtól áthatott minden. Mindez kétségek közt, izgatottságban tart. Mihelyt azonban be tudjuk látni, hogy a fájdalom lényeges és kikerülhetetlen és csak az alak, melyben jelentkezik, függ a véletlentől, hogy az élet összes javai semmisek s elvesztésükön nem kell bánkódnunk, a sors tehát lényegében keveset árthat nekünk, megnyúgvás, stoikus egykedvűség, resignatio támad, az akarat elhallgat, eltűnik s az egyén jólléteért való aggodalmas küzködés alábbhagy. A tragoe-dia ezt a belátást segíti elő és így mérhetetlen erkölcsi jelentőségű. Másnemű megnyúgvásról, a világgal való kibékülésről, a tragikum felemelő hatalmáról nincs szó Schopenhauernél, a ki, mint láttuk, a szenvedéshez nem keresi meg a bűn, vagy vétség egyenértékét s nem riad vissza a borzasztótól, felháborítótól, Aristoteles miaron-jától sem.

Eddig minden művészet ideákat fejezett ki s így egy egységes rendszerbe sorakozott. A zenénél Schopenhauer kivételt tesz. Ez a művészet a többitől teljesen külön áll, mert semmiféle a világon levőnek eszméjét nem ábrázolja. Azért azonban mégsem üres forma. A mi benne, Leibniz szerint, titkos számolás, nyilván csak héja, külseje, de nem a belső lényeg,

melyet csak abban kereshetünk, hogy ugyan nem az akarat tárgyasulását, az ideákat, de igenis magát az akaratot ábrázolja. Innen van általános érthetősége. (?) A zene maga az egész akaratnak olyan közvetlen objectivatioja, mint a világ, sőt az ideák maguk. Nem használja fel az ideák közvetítését, hanem egyenesen az akaratra nyúlik vissza, nem az árnyékhoz tapad, mint többi társai, hanem magához a lényeghez emelkedik.

Schopenhauer a dolog természeténél fogva ezt bizonyítani nem tudja, mert a zene, mint képzet, olyan valamivel kerül itt kapcsolatba, a mit közvetlenségében sohasem képzelhetünk, vagy szemlélhetünk, de abból indulva ki, hogy a zene az akaratnak épen olyan objectivatója, mint az ideák, bizonyos parallelismust és analógiát talál közte s a világ közt, melyben az ideák megjelennek. A harmonia legmélyebb hangjaiban az akarat tárgyasulásainak legalacsonyabb fokait, a szervetlen természetet, a bolygónak tömegét ismeri fel s úgy véli, hogy a mint a felső, könnyebben mozgó, gyorsabban elhangzó hangok a mély alaphangnak vele együttzengő mellékszöngéi, úgy az összes természeti testek és szervezetek a bolygó nyers tömegének fokenkénti fejlődéséből állottak elő. A mélység bizonyos határán túl nem halljuk a hangot többé, ennek megfelel, hogy forma és minőség, tehát erőnyilvánulás, akarat nélkül anyag sincs többé. A mély bassus s a felső, dallamos, vezető szólam közötti középhangok az akarat tárgyasulásaként előálló ideák fokainak felelnek meg, még pedig az alsók a szervetlennek, a felsők a növény- s állatvilágnak. A bassus-szólam a legnehézkesebb. Nagy lépésekben (terzekben, quartokban, quintekben) halad, futamok,

trillerek benne lehetetlenek. A felsőbb szólamokban a mozgás könnyebbé, simábbá válik, de ezeknek haladásában is hiányzik a dallamszerű összefüggés. Épen így az egész nem eszes világban a jegecztől a legtökéletesebb állatig sehol sem találunk összefüggő tudatot, mely az életet értelmes egészszé alkotná. Végre a dallam jelentős, szándékos összefüggésével az akarat legmagasabb foku tárgyiasulásának, az ember értelmes életének és törekvésének analógiáját mutatja.

Ez a még tovább is kidolgozott párhuzam a dolgok s a zenei elemek és formák közt, egészen Schelling iskolájára valló szellemes és eredetiségénél fogva meglepő gondolatjáték, melyben gyönyörködünk. mely el is kápráztat fényével, de utóvégre sem egyéb különös összehasonlításnál, hol az egymástól lényegre nézve távoli dolgok közt mutatkozó véletlen és lényegtelen összetalálkozásoknak akármilyen nagy száma sem és annyival kevésbbé szolgálhat az analogia útján való következtetés alapjául, mert a figyelmes vizsgálat könnyen elég számú ellenbizonyítékot találhat s a hasonlóval nem ritkán a hasonlóság hiányát állithatja szembe. A szaktudomány előtt a zenét illető megjegyzések is sok tekintetben kifogásolhatóknak tünnek fel s az egész fejtegetés mesterkéeltségével és homályos mysticismusával tarthatatlannak bizonyult. Schopenhauer azonban a bizonytalan alapra nyugodtan épített. Mivel a világ s a zene ugyanazon egy dolognak csak két különböző kifejezése, a világot nemcsak megtestesült akaratnak, hanem megtestesült zenének is nevezi. Mivel pedig a philosophia nem egyéb, mint a világ lényegének teljes és helyes kimondása, a zene, feltéve, hogy tökéletesen helyes,

teljes és részletes magyarázatára volnánk képesek, tehát azt, a mit kifejez, fogalmakkal adhatnók vissza, egybeesnék az igaz philosophiával.

A mit itt a zenénél is határozatlanul kifejezni hallottunk, hogy a művészet valami titkost, bensőt, ilyen tisztaságában sehol elő nem forduló szellemi tartalmat ad vissza, Schopenhauer egész aesthetikájának alapgondolata. A forma, a külső, a kéreg, vagy héj, melyben az megjelenik, e mellett nem jön sehol komoly figyelembe. A dualismus veszélyét azzal kerülte el, hogy ezt a második elvet egyszerűen mellőzte. Ez az aesthetikai idealismus egyoldalúsága. Az egész elmélet legszorosabb összefüggésben van metaphysikai rendszerével és pessimismusával s ezekkel együtt áll fent, vagy bukik el. De bár e philosophia ellentmondásai ma tisztán állanak előttünk, sok túlzása visszatetsző, merész kijelentéseit nem egy tekintetben megkorrigálta az újabb, szerényebb, de megbízhatóbb tudományos vizsgálódás, sok része finomságával, a benne megnyilatkozó genialis felfogással, s az egész mű gondolatbőségével és sok tekintetben bizarr eredetiségével ma is imponál s az idealista műbölcsészetnek érdekes emléke közé tartozik. Szelleme még nem vészett ki a művészetből sem s a műelmélet is gyakran merít gondolatainak bővizű forrásából.

A HEGELI ISKOLA.

WEISSE A SZÉPET ÉS RÚTAT A KÉPZELETRE VISZI VISSZA. — A MŰVÉSZETEKRŐL. — RUGE A RÚT ÉS KOMIKUS ÖSSZEFÜGGÉSÉRŐL. — ROSENKRANZ A RÚT MIVOLTÁRÓL ÉS FAJAI RÓL. — VISCHER RENDSZERE. — EGYSZERŰ ÉS HARCZOLÓ SZÉPSÉG. — A TERMÉSZETI SZÉP KIZÁRÁSA. — TRAHNDORFF ÉS DEUTINGER.

Hegel hatalmas szellemének mély hatásáról, eszméinek rendkívüli termékenységről és hordó erejéről tanuskodik az az élénk tevékenység, mely nyomai-ban széles körökre kiterjedően fakadt. Az általános alapnak, a concret idealismusnak megtartásával, a nélkül, hogy a mester kijelentései által egyébként kötve éreznék magukat, kiváló elmék sorakoznak az aesthetikai tér művelésére. A munka főleg az aesthetikai alapfogalmak megvilágítására, a szépnek meghatározására és mellékfogalmainak, vagy módosulásainak fejtegetésére irányul, mert e tekintetben Hegel művének szembetűnő hézagai voltak, de akadnak rendszerezők is, kik arra a még mindig nehéz feladatra vállalkoznak, hogy az egész elméletet szorosan egybefüggő, szervesen egymásból folyó tételek láncolatává, rendszeres egészévé foglalják össze. Az első irányban főleg Weisse, Rosenkranz, Trahndorff tüntek ki, az utóbbiban Vischer.

Weisse Keresztély Hermann (1801—1866) lipcsei egyetemi tanár, egyébként Hegel logikai pantheismusának erős bírálója, aesthetikájában az ő alapján áll. Szerinte az abszolút szellem az észnek, akaratnak és

érzésnek háromsága. Csakhogy az érzést természetesen itt nem receptív, szenvedő, befogadó jelleműnek, hanem productívnek, önmagától tevékenynek kell gondolnunk. E tevékenység a képzelet, a phantasia, mely az ész és akarat mellett az absolut, isteni szellemnek alaptehetsége s az érzelmeknek kizárólagos, specifikus forrása. Mivel pedig a szépség mindenütt a képzelet tevékenységéhez fűződik, a három alaperőnek megfelelő három idea az igaz, szép és jó, melyek az absolut, isteni szellemben, épen úgy, mint az alapjukúl szolgáló öserők, élő egységet alkotnak.

Az aesthetikai az emberi szellemben is a képzelet működéséből áll elő, de itt két irányban válik szét. A phantasia, ha önállóságát túlozza és rövidebb, hosszabb időre elszakad a külvilággal való érzéki és szellemi közösségből (gyermeknél és a természetesség fokán maradt népeknél), borzasztó, iszonyatos kísérteteket, szörnyeket teremt, melyek a phantasia éjjeléhez tartoznak s a rútság ősjelenségének mondhatók. Velök szemben áll a phantasia nappala, a szépségnek ősjelensége, a gyermekies, fiatal emberi szellemnek az alakokkal, a külvilág tárgyaival való derült, boldogító, szabad játéka (Kant, Schiller). A rút, Weisse szerint, határozottan beletartozik az aesthetikába, mint a rossz, a jónak positiv ellentéte, az ethikába. A széphez hasonlóan, lényege szerint, ez sem a külső dolgokon, mint szemléletünk tárgyain megjelenő valamiféle tulajdonság, hanem szellemi tevékenység, mely azzal, hogy a belső lényegének megfelelő tulajdonságokat a dolgokba helyezi, maga teremti meg tárgyait maga számára. A rút az absolut ellentmondás, mely a szép fogalmában rejlik s az ideális szépség a rútság elismerése és legyőzése által jöhet létre. Weisse a rút

főformáit is megjelöli a természet és szellem nyilvánulásaiban.

A képzeletnek, mint aesthetikai alaperőnek közvetlen tevékenységéből származik a szép és fenséges, helyesebben a bájos és fenséges szépség ellentéte is. A phantasia azzal, hogy egy határozott érzéki tárgyat megragad és ennek képébe saját tevékenységét önti, ezt maga számára széppé teszi. A dolgoknak olyan érzéki tulajdonságai lehetnek, melyek ezt a belehelyezést előmozdítják, s ez a tárgy érzéki megjelenésével közvetlenül összetalálkozó szépség, a bájos. A phantasia azonban a nagyot, iszonyut, határtalant is megragadja és saját belső végtelenségét kölcsönözve neki, a szemlélő és teremtmény szellem belsejében a fenséges szépséget, az aesthetikai fenségességet hozza létre. A szellemi érzéseknek ez az úgyszólván „belenézett“ tartalma, a különösnek, egyesnek, végesnek érzéki megjelenésével határozott ellentétbe jut, áttöri a jelenség határait s a phantasia előtt önálló gyanánt mutatkozik, mely az érzéki dolgokon, de nem bennök jut kifejezésre. Ha a phantasia a fenségesben a belső, láthatatlan szellemi erőnek felsőbbbségét az érzéki tömegeken szemlélteti, a specifikus aesthetikai mellett intellectualis és erkölcsi tartalmat nyer. Így származik a tragikus. Mig az él, a külső valóság maró, bontó, feloldó elve s a nevetséges, a közönséges emberi értelem önmegsemmisülése azon ellentmondások és képtelenségek folytán, melyektől szabadulni nem tud.

A szép objectivációja a természet s a művészet. A természeti szép az anyagi világban megjelenő, az ember belső világában előállítottéhoz hasonlatos, ezzel egyenrangú szépség, mint az isteni teremtmény akarat

érvényesülése az anyagi léten, az isteni kedély aesthetikai tulajdonságainak a teremtetett lét anyagába hatolása. A szépművészet az emberi képzelet idealis alkotásainak termő talajukból, a szellemi élet belsőségéből való kiválása és külső, realis, a szellemi élet subjectivitásától független, objectiv létté való önállósulása. A világmateriához hasonlóan, a művészet lételemét is képletesen tükörnek mondhatjuk, melynek lapja ott az isteni, itt az emberi szellem idealis alkotásait viaszugároztatja, csakhogy — ez már a tükörhasonlattal megmagyarázhatatlan — ott is, itt is az alkotás önállóságot nyer.

A rút magyarázásának első komolyabb kísérlete Weissetől indult ki. Ezt a figyelemreméltó kezdeményezést folytatta Ruge Arnold (1802—1880) író, politikus és aesthetikus. A komikum elméletének ez a fejtegetője az aesthetikai idea megvalósulásának folyamatában megkülönböztette a fenségesség phasisát, midőn az önmagát kereső idea rátalál magára s így az „örök“ győzedelmeskedik az igazságban és szépségben. Ennek ellentéte, hogy az idea nem talál magára, rosszaságba és rútságba süllyed, elhomályosul, borulat száll rá s a véges diadalmaskodik rajta. A harmadik fokon az idea ismét tudatára jön önmagának, újjászületik. Ez a felderülés, a tudatnak ez a megvillanása a zavart szellemben a komikum. Az idea önmegvalósulásának phasisai Rugénél önkényesek s indokolatlanok. A fenségességből (ez az elnevezés is erőltetetten van az első fokra alkalmazva) való átmenetelt a rútba nem tudjuk megmagyarázni. A komikumnak a rútból, a derűnek a homályból való eredtetése termékeny gondolat, de már Weissenál előfordult. Ruge érdeme inkább a komikum fajainak, az

élcznek és humornak elemzésében s példákkal való megvilágításában van.

Többet tett a meginduló részlettanúlmány terén Rosenkranz Károly (1805—1879) königsbergi egyetemi tanár, Hegel híve és életírója, ki terjedelmes munkájában kizárólag a rútat választotta fejtegetése tárgyául.

Írónk ezt a negativ-szépet mindenütt feltalálja ott, a hol a szép megjelenik. A természeti létezőkön a tiszta formáknak szétrombolásából (betegség), a morphologikus folyamat akadályaiából áll elő. A természet különben is mindenek előtt a faj fenmaradását akarja biztosítani s az egyén és a szépség iránt közömbös, másrészt az állati szervezetet a különböző viszonyokhoz kell, hogy alkalmazza s ezért ugyanazt a typust a végtelenségig módosíthatni kénytelen. Kivált kételtűeknél s egyes fajok közti átmeneteknél az állati alak kétértelműsége bántó. A szellemiség terén a szabadság tudata széppé, a szolgaság (a gonoszság, mint szellemi rútság) érzete rúttá tesz. A művészet is, bár célja a szépnek létrehozása, ha az ideát nem egyoldaluan, hanem totalitásában akarja szemléltetni, arra kényszerül, hogy a rútat alkalmazza. A tiszta idealokban kétségtelenül a szépnek legfontosabb mozzanata, a positiv jelenik meg, de a természet és szellem egész drámai mélységét, a rút, gonosz és ördögi nélkül ki nem fejezhetjük. A görögöknek is megvoltak kyklopsaik, satyrjaik, harpyjáik, de a rút, főleg a kereszténységgel, mely a gonoszat gyökerében ismerteti meg s alapjában győzeti le, honosodott meg igazán a művészet világában. Rosenkranz azonban a rútat csak a szép mellett ismeri el művészi ábrázolás tárgyául; magában alkalmazva olyan ön-

állóságot nyerne, mely nem illetheti meg. Az idealizálást itt is megköveteli, csakhogy nem a rút szépitésében, gyengítésében, hanem, mint a szépnél is, a lényegtelennek, esetlegesnek, zavarónak mellőzésében s a lényeges tartalomnak szabatos kiemelésében keresi.

A rútnek fajait Rosenkranz a szép tulajdonságainak negatiójára alapítja. A szép határoeltságot, egyiséget, formai meghatározottságot követel, a rút első faja tehát a formátlanság, a formának a tartalommal való ellenkezése. A szépnek correctnek kell lennie, azaz a természeti formáknál a természet törvényeihez, a művészetben a természeti formákhoz kell alkalmazkodnia, a rút második faja tehát a hibás, az incorrect, a természetietlen. A szépnek igazi tartalma a szabadság, mint spontaneitás, öntevékenység. A rút harmadik fajánál tehát a szabadság kiányzik. Ez a defiguratio, az eltorzulás (Verbildung).

Mindezek az alfajoknak nagy sokaságára bomlanak szét. A formátlanság alá tartozik az amorphia (a változatlan, ellentét nélkül való identitás, egyformaság, egyszínűség, egyhangúság, vagy a határozottság hiánya, az elmosódó, a bizonytalan határolás, a tervtelenség a drámai és epikus műben); az asymmetria, (a szabálytalan, aránytalan, a hibás és hatásvadászó contrast) és a disharmonia (mely az ellentmondásokat nem oldja fel s az aesthetikai alakítás alapfeltételét, az egyiséget, belülről rontja meg).

Az incorrectság physikai (a természet helytelen felfogása, modorosság, mely a bizanci festészet hosszú alakjait létrehozta), lélektani (az érzelmek helytelen kifejezése, az indulatok motivációjában való hibák), vagy történetileg-conventionalis lehet. (Az utolsóba azonban

nem sorolhatunk egyszerűen minden eltérést a történeti valóságtól. Így a telivér-angol római alakok Shakespeare-nél, vagy ugyancsak nála a Csehország part-jait csapkodó tenger emlegetése, — az utóbbi, mert a mese geographiája phantastikus — nem incorrectségek. A phantastikus általában szintén csak akkor mondható incorrectnek, ha az idealis valószínűséget nélkülözi. A műalkotásban incorrect, a mi stilszerűtlen (góth templomon antik disz) s a mi a művészet sajátos törvényeinek mond, talán csak látszólag ellent (pisai torony).

A defiguratio csoportjában a fenségessel az alanti (das Gemeine) áll szemben, a tetszővel a visszatetsző, az absolut széppel a karikatura. Az alantinál a végeség ellentmond a szabadságnak, mely lényegére nézve végtelen. (Körébe tartozik a kicsinyes, gyenge, alacsony (das Niedrige) s az utolsónak fajai: a közönséges, esetleges és önkényes, a nyers, érzéki, obscön, brutalis, frivol). A visszatetsző megszünteti a korlátokat, a hol pedig a szabadság fogalma szerint fent kellene állaniok (fajtai az esetlen (das Plumpe), a halott és üres, az utálatos s ennek fajai: az izetlen — a képtelen, esztelen, együgyü, hóbortos, — az undorító s a gonosz: a vétek, kísérteties, ördögi, bűbajos. — A gonosz az utálatosnak tetőfoka). A karikatura a jellemzetesnek túlhajtása, de nem egyszerű szabálytalanság, vagy aránytalanság, hanem olyan torzítás, mely az alak teljességére kiterjed s így a disharmoniában mintegy bizonyos harmoniát teremt, mert egy megváltozott mozzanat a többi részt is áthatni látszik. Egy hibás súlypont támad, melyre az alakban minden gravitálni kezd s az egésznek többé-kevésbbé általános eltorzulását hozza létre.

Rosenkranz a rút összes jelenségeinél figyelemmel van a komikusba való átmenetelre is, melynél a bántó és kellemetlen elveszti élességét s így műve a nevetésnek elméletéhez is sok adalékot nyújt. Fejtegetései s felosztásai a hegeli tan terminológiáján és meghatározásain alapúlnak s a mai felfogásnak már nem felelnek meg, itt-ott az egyes jelenségeknek és módosulásoknak a csoportokba való rendezése ellen is kifogásokat lehet tenni, de azért a mű a rokon jelenségek közt előforduló finom árnyalatok megkülönböztetése s az idetartozó anyagnak lehető teljessége, valamint a fejtegetéseket felvilágosító gazdag példatára miatt még ma is figyelemre érdemes.

Az egész iskola legbefolyásosabb személyisége Vischer Frigyes Tivadar (1807—1887), tübingai egyetemi, később stuttgarti műegyetemi tanár, Hegel tanának bírálója, továbbfejlesztője. Hatalmas „Aesthetikája“ hosszú kötetsorozatával tudományunknak ezen az állásponton legteljesebb rendszerét, törvénykönyvét nyújtja. Törvénykönyvhöz hasonlít végtelenig elhúzódó paragraphusláncolataival is, melyek tömör összeállításban egy-egy kérdés lényegét meritik ki, de épen szabatos rövidsége törekvésükkel nehezen érthetőkké válnak, úgy, hogy néha sok oldalra terjedő felvilágosítások szükségesek egy-egy mondat, vagy szó megmagyarázására. Írónk az irodalom teljes ismeretére támaszkodik, minden egyes pontnál tekintettel van a különféle nézetekre, melyek e tárgyra nézve eddig felmerültek. Bár a speculatio útján halad, elismeri a tapasztalat értékét az anyag összegyűjtésében. Midőn az empirikusoknak egyoldalú állásfoglalását rosszalja, arra is rámutat, milyen könnyen tévedésbe esik a philosophia, ha (mint Hegel követői

a theologiai elméletben tették) a történet s általában a kritikai empiria tanulságait nem veszi figyelembe. A műtörténet eredményeit is felhasználja, a műformák jellemzésekor ki sem térhetett ez elől, de azért a tudományok köreinek épségben tartása és fejlődésük biztosítása szempontjából tiltakozik Hettnernek, az aesthetika és műtörténet összeelegyítését ajánló terveit ellen. Az igazi szépet ő is a művészetben találja fel, de azért a természetben megjelenőre is gondos figyelemmel van. A szépben az ő számára is a tartalom a lényeges, de azért a formai szépség törvényeit is nyomozza s ezeket a szellem nyilvánulásának jellemzetes módja gyanánt határozza meg. Így középben jár a végletek és szélsőségek közt, éles elmével széles látókört, az elvont speculatio iránt való hajlammal a művészetek iránt való meleg érdeklődést és finom érzéket egyesített.

A szépnek tiszta fogalma, úgy halljuk, nem üres általánosság, hanem már magában is mozzanatok egysege. A hol a szép előáll, összes mozzanataival együtt jelenik meg, tehát mindig fenséges és komikus is megvalósul, mert ezek már a fogalomban kölcsönösen követik egymást. Az egyszerű szép (melyben e mozzanatok egymással harmoniában vannak) ott támad, a hol valami térben és időben létező egy határozott ideát s így közvetve az abszolút ideát is, tökéletesen megvalósítja. Ez magától értetődőleg csak látszat, a mennyiben az idea teljesen nem lehet semmi egyes létezőben jelen, de tartalmas (inhaltsvoll) látszat, vagy megjelenés. A szép az idea, határolt megjelenés formájában. Tisztán tartalma szerint s az érzéki megjelenéstől, tehát formájától eltekintve, a szép nem különbözik a jótól és igaztól. Hogy ezekkel szemben

elhatárolhassuk, a „kép“-re, külső megjelenésének feltételeire kell tekintenünk. Itt mindenekelőtt feltűnik, hogy a szépnek egyéni formában, az egyéninek esetlegességeivel kell megjelennie, tehát benne a szabály (a nem jellege) s az eltérés (az egyéninek folyománya) együtt, egyszerre áll elő. A formai meghatározás tehát abban állhat, hogy azt a specifikus módot keressük, melyben ez a két ellentett jellemvonás a szépnek egységévé olvad össze. Minden más formai tulajdonság felvétele (egység a különféleségben, rend, határoltság, symmetria s az angol sensualisták sok egyéb találmánya) szűk, vagy tág meghatározásokhoz vezet. Mi legyen most már a nemi (faji) és egyéni közt a helyes viszony? A nem mindenestre a belső ok, az élő, képző, mozgató hatalom, melynek az egyesben meg kell valósulnia. De hát az esetleges, az egyéni mindig elhomályosítása, zavarása a tisztaságnak és szépségnek? Nem feltűnő-e, hogy a hol az eszme, mint lélek vagy szellem hat, ugyanolyan fokban, a mint az egyén nemének általános jelleme kifejezésre jut, egyszersmint egyéni sajátosága is érvényesül s a kettő nemcsak nem zárja ki, de sőt megköveteli egymást? Ettől az esetlegestől, mely a szépben is helyet foglalhat, meg kell azonban különböztetnünk azt a másikat, mely abból származik, hogy egyik nem, a másikkal, idegennel jön érintkezésbe, kölcsönhatásba s olyan változásokat szenved, melyek saját nemének törvényeivel nem állanak összhangzásban. Ez az esetlegesség, melynél az egyén idegen, ellenséges hatás következtében senyved, pusztul, nem foglalhat helyet abban, a mit szépnek nyilvánítunk. Mivel pedig mindenütt, a hol empirikus téren a nem az egyénben megvalósul, a más fajoknak, ide-

gen tényezőknek reá való hatását kizárni nem lehet, a szép kedvéért az egyént ki kell ragadnunk abból az összefüggésből, mely az idea tiszta jelenlétét benne zavarta. Ezért az alak nem belső szerkezete és vegyülete, hanem csak a felületen jelentkező hatása szerint jön tekintetbe. Azt keressük, minőnek látszik a test s erre magától kiesik belőle a czélszerűségnek minden képzete s az empirikus anyag, zavaró esetlegességével. A test tiszta látszattá vált s most örökíti meg igazán tárgyát. A szép, Vischer szavai szerint, tiszta forma, úgy értve ezt, hogy minden anyagi elem kivesztett belőle. Az „anyag“ természetesen nem jelenti azt a határozott ideát, melyet az alak kifejez, ennek a neve „tartalom“ s épen ez most, az átlátszóvá tisztult alakon, csak annál jobban előragyog.

Itt elválik a szép az igaztól és jótól. A jónál nem az a kérdés többé, milyennek „látszik“ a tevékenység. Az igazság általánosabb, tágabb értelmében, mint olyan tartalom, mely, ha gondolkozás tárgyává tétetnék (de most még nem tétetik azzá), valóságosnak és igaznak bizonyúlna, csak akkor lehetne szép is egyúttal, ha tiszta formává oldódnék fel, a szűkebb értelemben vett igaz pedig, mint a gondolkozás által valóban felfogott és igazolt tartalom, mivel az ideának és egyesnek egybeesését fölbontja, már egyáltalában nem szép.

Az egyszerű, harmonikus szépséggel szemben áll a harczoló szépség két faja, a fenséges és komikus, melyek a szép elemeinek ellenkezéséből állanak elő. A fenségesnél a kép és idea egysége felbomlik, az eszme kiragadja magát a képből, túlterjeszkedik rajta és annak végességével a maga végtelenségét állítja szembe. A komikusnál az ellenkező irányban történik

az elhajlás. A „kép“ most ellenszegül az ideának s nélküle egészként viselkedik, a mi nyilvánvaló ellenmondás, mert világos, hogy a kép az idea nélkül semmi. A fenséges a képnek, a komikum az ideának negatívója. — E dialectikai kifejtések erőltetettek és könnyen megtámadhatók. A fenségesnek a komikussal való ellentevése, mely Jean Paul hasonló felfogására emlékeztet, szembetűnően hibás. A tragikum, a komikum igazi, kizárólagos ellentéte, a fenségesnek csak egy faja, melyet írónk, a külön objectiv és külön subjectiv mellett, subjectiv-objectivnek tekint. A mint a tragikumot Vischer alárendeltségben tartotta, úgy a komikumot sem állíthatja oda főosztály gyanánt, a nélkül, hogy rendes jelentésétől egészen eltérő, széleskörű értelmet ne adjon neki. A fenséges és komikus ellentétéhez, melyen a szép modificatióinak egész rendszere nyugszik, írónk későbbi műveiben is szorosan ragaszkodott.

Az aesthetikai alapfogalmaknak és árnyalataiknak részletes kifejtése után, Vischer a szép világának, megjelenési formáinak felsorolására tér. A szépet mindenek előtt egyoldalú lételében veszi figyelembe. Az egyoldaluság először objectiv, ezen a fokon áll a természeti szépség, melynek Vischer egy egész kötetten át, minden fajára kiterjeszkedő gondos fejtegetést szentelt, (a mi művének, bár később az egészzet megtagadta, egyik elsőrangú érdeme), másodszor tisztán subjectiv, hol a szép a phantasia körében, mint ennek alkotása jelenik meg. Az egyoldaluság megszűnik a művészetben, mely a szépnek subjectiv-objectiv megvalósulása. A művészetek felosztása a phantasiában rejltő mozzanatok valamelyikének túlsúlyán s magának a phantasiának így előálló különböző fajain, a képző,

az érző s a költői phantasián alapszik. Az első túlnyomólag a szemlélet, a második az érzés és hangulat, a harmadik a tiszta belső formatevékenység álláspontjára helyezkedik. Az elsőnél a látásnak, még pedig, vagy a mérő, vagy a tapogatva néző, vagy végre a tulajdonképeni látásnak formája uralkodik, a másodiknál főleg a hallás érvényesül, mert a tárgy legbenső életét mozgás és hang által közli, végre a harmadiknál az egész, idealisan vett érzékiség nyomul elő. Nyilvánvaló, hogy ezzel a phantasián keresztül való úttal oda jutottunk az érzékekre támaszkodó rendes felosztáshoz. A látáshoz a képzőművészetek fűződnek, a halláshoz a zene, a harmadik csoport egyedüli tagja a költészet.

Le kell mondanunk arról, hogy Vischert részletes fejtegetései terére kövessük, pedig majdnem minden kötete gazdag tanulságos és fontos részletekben. Megemlítjük azonban, hogy egy hosszú életen át hű maradt aesthetikai tanulmányaihoz, újból, meg újból átgondolta az egész anyagot s elmélyedt egyes vitás kérdések vizsgálatába, így a Zimmermann formalismusát alapos bírálatban részesítette s vele szemben a symbolum fogalmát emelte ki. Kiváló érdekességű ritka tárgyi-lagosságot mutató önbírálata, melyben később rámutat nagy művének hibáira, logikátlanságára, rosszalja a természeti szépségnek a phantasia előtt való tárgyalását és hogy még látszatát is elvegye annak, mintha szépség fennállhatna a szemlélő alany hozzájárulása nélkül, összetöri az egész arányosan tagolt rendszert, mely olyan szépen egybeillőnek, kifogástalan érvényességűnek, jól megalapítottnak tünt fel előtte régebben. Most a természeti szépséget, mint önálló részt, kiveti az aesthetikából, mert a szépség itt nem adott tárgy, hanem phantasi-

ánknak erős közreműködését feltételezi, nem is tiszta, érdektelen szépség, mert az anyag, a létel empirikus hatalma, a pathologiai ingerek nagy száma elválaszthatlanul egybefűződik vele. A természetnek aesthetikai szempontból való megfigyelését külön feladatnak, az egész tárgyat némi alkalmazott aesthetikának tekinti s rámutat arra a munkásságra, mely Humboldt Sándor „Kosmosa” óta e téren kifejlődött. Ezt a felfogást vallja öreg korában tartott előadásaiiban is, melyek szellemének szokatlan frissességéről tesznek tanuságot. Azt halljuk, hogy tulajdonképen nincs természeti szépség, phantasiától áthatott szemlélő nélkül. A kép általában nem tárgy, hanem cselekvésszerű. Fény csak a szemre fény, a kéz, ha napsugár esik rá, csak meleget érez. A naplemente magában egyszerű levegő-reflex és csak a szemlélőre nézve szép. A szép subjectiv állítmány, melyet lelkünk teremt.

Az iméntiekben főképviselei által bemutattuk a hegeli iskola irányát és jellemét. Az ismertetést nem folytatjuk tovább. Kimeríteni az iménti anyagot sem tudtuk, a tér többi munkásainak tevékenységéről, a mi szempontunkból nem is szükséges tudomást vennünk. Kivételt csak kettővel teszünk még, kiket az aesthetika története eddig elhanyagolt és csak legutóbb iktatott be előkelő helyen tudományunk egykori művelőinek sorába. Az első, Trahndorff Károly Frigyes Eusebius (1782—1863), gymnasiumi tanár, Schelling, Hegel, Humboldt Vilmos bírálója, eredetisége és rendszerező erejével tűnik ki kortársai közül. Világformája, a mint a világon megvalósuló ideát elnevezi, Hegel concret ideájával esik össze. Az aesthetikai tevékenység ennek a világformának felfogása s a művészetben való előállítás. A felfogás útja nem

a reflexio, hanem a szemlélet, mely bezárt egész, képeket állít elő, úgy hogy ezek mindenikében az universum formája jelentkezik. A művészetet a lángész teremtette. Az ő lényének állandó alapvonása a legmagasabbra irányuló lelkesültség, mint fogékonyság, melyben az universum formája után való törekvés gyönyörre és fájdalomra vonatkozás nélkül maximalis erejével lép fel. Ez nem egyéb, mint a szeretet, abban a törekvésében, hogy önmagát felfogja, a szeretet, mely mint művészi sovárgás a művészi tervezésnek és alkotásnak első rugója és végső célja. A szeretetnek legmélyebb élete, a művészi alkotásnak legmélyebb, legigazibb és egyedül teremtető forrása. Ennek szokatlan szellemi ereje a lángész lelkében támadt művészi kép külső megvalósításába is beleömlik s így a kevésbbé fogékony természetekkel is közölhetővé lesz. A természetes szerelem legnemesebb alakulásaiban is az universum lételéhez kötött marad. Hogy ettől a lekötöttségtől szabaduljon s az universum ideájába süllyedjen, egészen el kell szakadnia a lételtől és valóságtól s az universum szabad szeretetét kell válnia. Ez a hatás a művészetnek lényege és célzata, a szép pedig, az ideában önmagának okát és célját felfogó szerelemnek élete. Ez a meghatározás kiegészíti a hegelit, mert okát adja a szép végtelen boldogító hatásának. A „Hegel meghatározása jéghideg, mint egész philosophiája, Trahdorff a kedély éltető, belső melegét adja neki.“

Deutinger Márton (1815—1864), katolikus pap és a freisingeni, majd dillingeni lyceumon a philosophia tanára, a philosophia összes részeit keresztény elvekre vezette vissza. A szép nála is belsőnek és külsőnek, idealisnak és realisnak, eszmének és anyag-

nak feloldhatlan egysége, a végesség köntösében magát kinyilatkoztató végtelenség. Ő is mellőzi a természeti szépséget s figyelmét a művészet, ebben is főleg a költészet elméletére fordítja. Főérdeme a műtörténet aesthetikai feldolgozásában, a műformák fejlődésének szabatosabb kifejtésében van. Hegellel ő is symbolikus, plastikus és keresztény typust különböztet meg, de az egész fejlődés súlypontját, a tökély legmagasabb fokát nem a középsőben, hanem az utolsóban pillantja meg. Mig ugyanis az első fokon a forma magában még semmi sem volt, a második fokon pedig még nem bírt megfelelő belső jelentéssel, addig most, a harmadikon a kettő egyesül, tartalom és forma teljesen áthatja egymást. Ezt a tökélyt azonban még nem értük el. A keresztény költészet körében egyelőre az objectiv, a symbolikus forma tért vissza, azután a subjectiv, a plastikus. (? A renaissance korában igen is feltámadt a classicismus s később is virágokat termett, de vajjon ez-e általában a jelen művészetének alapjellemme?) A subjectivnek és objectivnek, a plastikusnak és symbolikusnak teljes synthesise csak ideal, melyet a jövőnek keresztény-katholikus művészete fog megvalósítani.

Hegellel szemben tehát Deutinger a művészet igazi fejlődését még ezután várja.

A FORMALISMUS RENDSZERE.

ZIMMERMANN.

A KÉP ÉS AZ ADALÉK HOZZÁ. — ANYAG ÉS FORMA. — AZ EGYSZERŰ
AESTHETIKAI FORMÁK. — A TÖKÉLETESSÉG, JELLEMZETESSÉG, ÖSSZ-
HANG, CORRECTSÉG, KIEGYENLÍTÉS. — A RÚT. — A SZÉP JELENSÉGEI
A TERMÉSZET ÉS SZELLEMISÉG KÖRÉBEN. — A MŰVÉSZET.

Az aesthetikai formalismus rendszerét Herbart felfogásának alapján Zimmermann Róbert (1824—1898), olmützi, prágai, majd bécsi egyetemi tanár, állította fel. A systematikus kifejtést nála terjedelmes történeti rész előzi meg, melyben az író saját álláspontjáról szemlét tart az aesthetikai elméleteken, kimutatva, hogy mindazok, kik a szép lényegét philosophiai úton meghatározni törekedtek, ezt a formában találták fel, vagy helyesen ebben „kellett volna“ hogy feltalálják. Az aesthetikai fogalom szerinte kétféléből van összetéve. A szép valami kép, melyhez adalék gyanánt érzés járul. Az utóbbi nélkül tiszta képzelés állana elé, melynél a képzelő (a tudós, ki a legpompásabb virágban is csak bibeszálat és porzókat lát, az orvos, ki a levágandó kéz szépsége iránt nem érdeklődik) közömbös, vak, érzéketlen. Az adalék ismét vagy objectiv lehet, ha az alany passiv marad és csak mintegy színtér, melyen az adalékot felkeltő kép működik, és így saját céljait, vágyait, törekvéseit teljesen kihagyja a játékból; vagy subjectiv, ha a most már activ alany tisztán magából, a képzelet jelenlegi kedély-

hangulatának megfelelő adalékokkal kapcsolja össze, tekintet nélkül magának a képzetnek sajátos természetére; vagy végre subjectiv-objectiv, ha a tárgy s az alany, a képzettartalom s az egyéni hangulat együttműködésének terméke. Az egyéni kedélyállapottól teljesen függetlenül, tisztán a létrehozó képzet tartalmi minősége folytán előálló adalék (a felsoroltak közül az első) absolut, határozott (fix), a subjectiv elem hozzájárulásából keletkezők (második, harmadik eset) relativek, határozatlanok (vag). Az utóbbiakra, hol az adalék nem függ, vagy nem egészen függ a képtől (a hasznosnál, kellemesnél), az általán és szükségszerűen tetszéről szóló valamiféle tudományt építeni nem lehet, de a fix adaléokra sem mindaddig, míg az alkalmi okul szolgáló képzet tartalma homályban marad. A fix érzéshez a megérzettnek tartalmát alany- és állítmányfogalmakkal világosan kifejező ítéletnek kell járúlni, hogy az, a mi különben határozatlan, tudomány alapjául szolgálhasson. Az ilyen világos, aesthetikai ítéletnél immár úgy a képeket, mint az ezekhez általán és szükségszerűen tartozó adalékot, mint absolute tetszöt és visszatetszöt, fogalmakkal fejezhetjük ki. De maga a kép is szükségképen összetett. Ime egy plastikus mű a természettudósnak egyszerűen kő, a kritikusnak istenszobor. Annak az anyag, ennek a forma tűnt szemébe. Az első, az utóbbi nélkül nem tetszik, de nem is visszatetsző, hanem aesthetikailag egyszerűen közömbös, az adalék, mely a tetszést, vagy ellentétét a képhez fűzi, a formával jár együtt, mely forma azonban anyag nélkül nem jelenhetik meg, hanem csak az anyagon ábrázolható.

Ezekből állítja fel Zimmermann három tételét, melyen az egész aesthetika nyúgszik: Aesthetikailag

az egyszerü nem tetszhetik, de nem lehet visszatetsző sem. Az összetetten csak a forma az, mihez tetszés, vagy visszatetszés járul. A formán kívüli részek (az anyag) aesthetikailag közömbösek. — Írónk arra figyelmeztet, hogy az összetetről beszélvén, ne gondoljunk pusztá matematikai viszonyokra. Az aesthetikai képnek „együtt“ levő tagjai eleven erők, tartalommal és erővel felruházott lelki tényezők, melyek egymást ugyan akadályozzák és feszültségbe hozzák, de meg nem semmisíthetik s egy harmadik exponens-félébe nem olvadhatnak egybe. Mint a csillagrajok a távoli szemlélő tekintete előtt ködfoltokká futnak össze, a nélkül, hogy valamelyik egyes csillag azért különállását elvesztené, úgy a képnek részei egymáshoz tetszést, vagy visszatetszést keltő viszonyokba helyezkednek, bár mint képzetek önállóságukat megőrzik.

Írónk szerint tehát az aesthetika a formákról való tudomány, a szépnek morphológiája. Alaptétele, hogy minden, a mi tetsző, vagy visszatetsző, formája miatt az. Ezt kétféleképen is be tudja bizonyítani. Rámutat arra, hogy mihelyt a tetszőtől a formát elveszem, oda a tetszés. Ha a költeményt megfosztom mértékétől, nyelvének jóhangzásától, sokat veszít hatásából, de ha még tovább megyek és a gondolatok arányát, a költőit, képest is elhagyom belőle, minden aesthetikai értékétől megfosztottam. Viszont — s ez a Herbert-Zimmermann-álláspont megismerésére fontos — föltétlenül tetsző formáink vannak, melyeknek minden anyagon egyaránt érvényre kell jutniok. Nem kell kérdeznünk, hogy vajjon talál-e az anyaghoz, mert az anyag iránt való közömbösségük miatt mindenre találunk. Mint a nap közömbösen tekint az igazakra

és hamisakra, úgy lebeg a tetsző forma mindenütt a halott anyag fölött, mely tőle nyer lelket.

Bár Zimmermann örömmel látja, hogy Helmholtz fölfedezései egyik-másik alapelvének tapasztalati igazolásául szolgálnak, még sem helyezkedik empirikus alapra, hanem az aesthetikának a priori jellegét hangsúlyoztatja. Csak az anyagot, mely a formákat betölti, tekinti empirikusnak. A tapasztalás semmiféle tökéletesedése sem fog az alaptörvényeken változtatni, hanem csak az anyagot gyarapíthatja. A szükségképen s általában tetsző formák, ha egyszer megtaláltuk őket, örökre és mindenütt ugyanazok maradnak.

A legegyszerűbb, legeredetibb formák, melyekből minden „levezetett“ származik, a képzetek mennyiségi és minőségi határozottságán alapúlnak. A tiszta quantitas-forma ez: Az erősebb képzet tetszik a gyengével szemben, a gyengébb visszatetsző az erőshöz hasonlítva. A tiszta qualitas-forma pedig így hangzik: A formai tagoknak túlnyomó azonossága föltétlenül tetszik, túlnyomó ellentéte föltétlenül visszatetszik. Az első a harmonikus, a második a disharmonikus minőségforma. „Túlnyomó“ és nem „teljes“ azonosságot említettünk most, mert, ha az ábrázolás a szemlélőre nézve elvesztené „kép“ jellegét s az ábrázolttá magává kezdene lenni, a harmonikusnak aesthetikai viszonya megszűnnék. A tökéletes illusiokeltés nem aesthetikai természetű.

Az elemző vizsgálat a quantitas és qualitas alapján tetszőnek összesen öt válfaját mutatja ki. Egy a mennyiségre, négy a minőségre tartozik közülök. A mennyisége folytán tetszőre Zimmermann Herbart példájára a tökéletesség nevét alkalmazza (ez az első egyszerű aesthetikai forma), megjegyezve azonban,

hogy a szó jelentéséből minden minőségi vonatkozást el kell hagynunk, tehát nem igazságra, jóságra, derekasságra, megfelelőségre, hanem csak bőségre, teljre, gazdagságra, nagyságra szabad gondolnunk. A tiszta qualitas-forma első fajához, a harmonikushoz tartoznak a jellemzetes (a második) és az összhang (a harmadik aesthetikai forma). Előbbi alatt Zimmermann a minta és utánzat vonásainak azon viszonyát érti, midőn a megegyezés nagyobb, mint az eltérés, míg az összhang, a formai tagok oly kölcsönös összefüggése, melyben mindeniknél a másikkal közösen kívül, valami sajátost s a másikkal ellentétet találunk. Ez mutatkozik a tér és idő ú. n. symmetrikus formáinál, a színek és hangok egybehangzásánál, a metaphorbán, a rimnél, az érzés birodalmában az együttlérésben, szeretetben, az akarás terén a jóindulat, jóság formáiban. A jellemzetesnél teljesen közömbös, hogy mi és milyen az ábrázolt. A lényeges csak az, hogy minta és utánzat közt a kívánt megegyezés létrejőjjön, míg a mintát tekintve mindegy, hogy tetsző-e, vagy visszatetsző, a természetben, történetben adott, vagy a phantasia szabad alkotása-e. A disharmonikus minőségforma, mint láttuk, az ellentétesnek túlsúlyán alapszik. Teljes ellentétről azonban itt sem lehet szó, mert különben egyáltalán megszűnnék a viszony. A disharmonikus visszatetsző, de a mint Zimmermann bizonyítgatja, ez a visszatetszés elenyészhetik, ha az alany sajátjából más képzeteket, új, mesterségesen előállított képzettartalmat csúsztat az előbbi disharmonikus helyébe. Ez a forma, mely a disharmoniának kikerülésére való, a correctség (a negyedik aesthetikai forma). Íme például a XVIII. századbeli francia a római viseletet és a hajporos frizurát, melyeknél dis-

harmonikusabbat alig képzelhetünk, harmonikussá ugyan nem, de correctté, azaz nem disharmonikussá tudta tenni. Így az alany individualis képzetkörének beleelegyítésével, a megtürt az ízlés dolgaiban általában széles hatáskört nyer. Az alany többé nem az adott disharmonikusra gondol, hanem valami egyébre, melyet maga talált ki s a képzetek disharmoniáját megszünteti azzal, hogy a valóságot ignorálva, helyébe egy látszólagos képzettartalmat léptet. Az alany így önkényes ténykedéssel nyugalmat teremtett magának s a képzetek közt, azon az áron, hogy őket igazi minőségüktől megfosztotta s idegent, költöttet erőszakolt rájuk, békét hozott létre. A correctnesség mintegy fátyol, melyet az adott disharmonikusra vetünk s ha egyszer hozzászoktunk ahhoz, hogy bizonyos disharmonikusban ne lássunk disharmoniát, ellenségünké válik, a ki a mesterséges látszat helyébe kiméletlenül oda állítja az eredetileg adott, visszatetsző, disharmonikus létezőt, mert a becsúsztatott képzettartalom igazának tűnik fel, bár nem az s az alany elhíti magával, hogy ez a színleges tartalom a valódi, a csinált az adott. Mindamellett a mesterséges látszat sem elégíthet ki. Az alany elhitheti magával, hogy a mit képzel, igaz, de ez a valóságban még sem lesz az. Az eredeti állapotnak az újjal való helyettesítése visszatetsző lesz s az eredeti képzettartalom helyreállítása válik szükségessé. Ez történik a kiegyenlítés (Ausgleichung) aesthetikai formája által (ötödik és utolsó forma), mely a correctnességgel állandó harcban áll, a látszattal való elégedetlenségből táplálkozik s inkább elfogadja a disharmoniát, mint a mesterséges harmoniát, inkább a nyitott szakadékot, mint a látszólagos síkságot. Újat voltaképen a kiegyenlítés nem

ad, csak visszavisz a multhoz, a látszólag megszűntetthez, csak az elhomályosúltnak újból való megvilágosodását hozza létre s nem terem új fényt, de azért a tetszés, mely most keletkezik, még sem egyszerűen a régi. A helyreállított, a homályból előlépő, most jobban tetszik, vagy erősebben visszatetszik, mint azelőtt tetszett, vagy visszatetszett, mert az alanyval való harcza diadalmasan végződött. Most a tetszés, vagy visszatetszés fokozása célnak, az időleges elhomályosítás erre való eszköznek tűnik fel s a látszat keltése a cselekvőnek az értelmesség látszatát adja, az elevenség pedig, melyet a kiegyenlítés formája létrehozott, értelmes lelkességgé változik.

Ezekben kimerítettük az egyszerű aesthetikai formákat. A mi nekik megfelel, szép. Zimmermann szerint a szép egy zárt és harmonikus szellemtől eltelt egésznek formáját kell hogy mutassa. Akár hangokban, színekben, formákon, a természetben, vagy az akaratban mutatkozik, egy nagy erős, gazdag, correct, harmonikus szellemiségtől áthatott összkép benyomását teszi. A benne megjelenő: a tartalom s az, a min megjelenik: az anyag ugyan hozzáadhat egyet-mást, a szépre lényegtelen, de a széptől sem egyik, sem a másik, semmit el nem rabolhat. Akár abszolút a tartalom, akár nem, akár tetsző az anyag, akár nem, a szép abszolút és tetsző.

És a rút? Ez nyilván az abszolút visszatetsző, mely a fenti formáknak nem felel meg. De van-e egyáltalában abszolút visszatetsző? Képzeljük csak el, hogy valami a nem tetsző formák összeségével egyenlő, akkor már ezen egyenlőség miatt a jellemzetesség formája alapján szükségszerűen tetszeni fog. Egy minden tekintetben visszatetszőnek fogalma önmagá-

nak ellentmond. Rút, ilyen értelemben nincs. Ha azonban valami csak egyik, vagy másik aesthetikai formának nem felel meg, a rútnak sok mindenféle fajtája állhat elő. Ilyen a kicsiny, gyenge, szegényes, jellem nélkül való, disharmonikus stb. Mindenik ezek közül tetsző formákkal társúlhat s az elviselhetőség, sőt tetszetősség látszatát nyerheti, mely azonban voltaképen nem őt, hanem a vele összekapcsoltat illeti meg.

Az eredeti és egyszerű formák felsorolását Zimmermannál kiegészíti a belőlük levezetetteknek (tökéletesség, igazság, egységesség, szabadság, tisztaság) tárgyalása s az összes eredményeknek alkalmazása a szép megjelenéseire: a szép létezőkre. Mivel ezek vagy a természet, vagy a szellem országába valók s a szellem is egyes, vagy társas lehet, az aesthetika három részre oszlik: a természeti, a szellemi, s a socialis-szellemi formák vizsgálatára. A természeti szépség, a mint az egyes formai elemek összefoglalásából előáll, mennyiségi tekintetben mint határolt, áttekinthető, alakított, nem igen nagy, nem igen kicsi, minőségileg mint törvényszerűen alkotott, a természet törvényeinek is megfelelő, magában életteljes, lélektől áthatott és bezárt egész, egy transcendens, vagy immanens építőmesternek, a teremtőnek, vagy saját teremtőerejének alkotása gyanánt jelenik meg. Még magasabbra emelkedve, a szép össztermészetnek, a kosmosnak képéhez jutunk, mely egy, az összes levezetett aesthetikai természeti formákból alakított mintának szabad tipikus utánpótlása. A szellemiség terén is gondolhatunk egy olyan jelenséget, mely, az összes aesthetikai természeti formának megfelelő. Ez a művészeti alkotás, mint egy szellemtől áthatott művészi egész s még magasabb

fokon az abszolút szellem öntükrözése (Selbstabbildung), mely az összes gondolható szellemi jelenségeket a lehető legmagasabb fokon egy összképben egyesítené s egyszersmint egy szellemtől áthatott szabad és abszolút szellemiség látszatát hordozná. Ez a „logos“, az abszolút szellem önszemlélete, mely nem is kép, hanem létező, nem képzelt, hanem létrehozott, nem képe, hanem fia istennek, az élő isten. Zimmermann itt sem hagyja el formáit. Ebben a legmagasabb lényben is a művészi szabályok meg nem sértésének formáját, a szabályozottság egységességét, a személyiség formáját emlegeti.

A socialis szép szellemre s ennek alkotására, a szép szellemi társaságra vonatkozó bő fejtegetéseket félre hagyva, a képzelet „realis“ műalkotásaira, tehát a művészetekre térünk még csak ki. A műalkotás a kimondott, a mások számára felfoghatóvá lett phantasia, mely a közlés egyetlen lehető módját, az érzékek közvetítését veszi segélyül. A mi benne van, a phantasia megjelenésére szolgál, nyers anyag s nem tartozik a műhöz, mely a phantasia megtestesülése, a formált anyag. A Schiller-féle kijelentés: az anyag legyőzése a forma által, minden művészet törvénye. A realis műnek van (szellemi) tartalma és (érzéki) formája, de a szellemi tartalom is csupa forma. A phantasia, mely megjelenik, maga sem egyéb, mint a formák formája, szép viszonyoknak, aesthetikai formáknak, színeknek, hangoknak, gondolatoknak szép egésze. Az ideális műalkotástól a realis csak érzéki anyaga folytán különbözik. Abban a művészi szellem önmagához beszél, ebben a hallgatóhoz és szemlélőhöz, az absolute szabad, ez szükségképen a realis anyag feltételeihez alkalmazkodik. A szobrászat

Herder felfogásának megfelelően Zimmermannál is egyenesen a tapintás érzékével van kapcsolatba hozva. Ez ugyanis kézzel felfogható anyagot hoz testi, vakokra is felfogható formába, s épen mert nem a szemre utalt, lényegére színezetlen, achromatikus. A szobornak sötétben való végig tapintása a zeneihez hasonló élvezet volna és a Herakles-torsónak, vagy milói Venusnak ilyenén felfogása a kéznek olyan gyönyört okozna, mint a minőt Bach fugáinak hatalmas hullámai vagy Mozart olvadó dallamai a fülben keltenek.

Igy Zimmermann rendszerbe igyekezett foglalni a szépre vonatkozó egész tant, kimerítve összes törvényeit, megjelölve összes nyilvánulásait. Az utóbbi tekintetben többet adott, mint a mennyit az aesthetika körébe be szoktak s be lehet foglalni. A socialis szép szellemről beszélve a humanitas-társaság és erkölcsi társaság czime, tehát a szép érzés és szép akarási jelszava alatt, a moral és jog mindenféle formái, mint formák, helyet találnak e tudományban, mely ilyen módon némileg a herbarti, tágabb értelemben vett aesthetika körére is kiterjeszkedik, bár azért teljes ethikai rendszert nem tud s nem akar nyújtani. A szép törvényeinek, formáinak kifejtését illetőleg is sok jogos kifogás hangzott fel vele szemben úgy az idealista, mint a positivista elmélet részéről. Kivált a disharmonikus formák, a „correctség“, mely szóra rendes használatától egészen eltérő jelentést erőszakolt s a „kiegyenlítés“, melynek neve a mesterséges harmoniából a természetes disharmoniát helyreállító működésre rosszul illik rá, bizonyultak erőszakolt és zavaros felvételeknek. De hát vajjon a szép csakugyan pusztán formákból áll-e? Irónk osztozik Herbart azon érdemében, hogy

a tartalom egyoldalú kiemeléséhez hajló idealismussal szemben a figyelmet a forma jelentőségére irányozta. Az a törekvésük is, hogy az aesthetikai ítéletet az anyagnak, az érzéki hatásnak, valamint a tartalomhoz fűződő értelmi és erkölcsi vonatkozásoknak és érdeklődésnek köréből kiemeljék, elismerést érdemel, bár e tekintetben az idealismus őket régen megelőzte. Azonban az által, hogy az aesthetikát csupán nagyméretű proportiótannak tekintik, mindent viszonyokra vezetnek vissza, a tartalomnak minőségére való tekintetet teljesen ki akarják zárni a szép köréből, álláspontjuk épen olyan egyoldaluvá lett, mint ellenfeleiké. A forma akár a természetben, akár a művészetben nem mindig valamit ábrázol-e? Nem függ-e a szépség épen a tárgytól magától, mely a formában megjelenik s nem viszonylagos-e ezért bizonyos értelemben? Nem volna-e rút pl. a férfitest, ha a nőinek arányait találjuk fel benne? El lehet-e egyáltalában választani a formát a tartalomtól, nem esünk-e könnyen abba a hibába, hogy azt a tartalmi elemet, mely a formához rendesen hozzákapcsolódik, egyszerűen a forma pusztá benyomásának tartjuk s így más czím alatt, rejtve, a tartalmat mégis bele csempésszük? (Fechner). A költő alakításában nem szűrődik-e forma és tartalom elválaszthatlan egységbe egymással, s ha az, a hogyan a művész előad és alkot, összhangban kell hogy álljon azzal, a mit előad, aesthetikailag közömbös, idegen elemnek tekinthetjük-e a tartalmat, mint olyant, melynek nincs része a szépben s a melyre irányuló tetszés csak megzavarása a tiszta aesthetikai ítélésnek? Nem annál hatalmasabb-e valamely mű hatása, minél kiválóbb tartalom jelenik meg a tökéletes formában s nem fogy-e ereje a szerint, a mint

a puszta formajátékhoz szállunk alá? (Hartmann.) Nem kapcsolódik-e már a legegyszerűbb formákhoz jelentés, symbolikus tartalom? A formalismus az aesthetikai hatás sok feltételére világot vethet, de magában a szép problémáját nem oldja meg.

METAPHYSIKAI AESTHETIKA NÉMETORSZÁGON KIVÜL.

AESTHETIKAITÖREKVÉSEK MAGYARORSZÁGON.

SZERDAHELYI. — GREGUSS MIHÁLY TÖKÉLETESSEG-ELMÉLETE. —
SCHEDIUS A SZÉPET DYNAMIKAILAG MAGYARÁZZA. — NYIRI ISTVÁN.
— HENSZLMANN A SZÉP VISZONYLAGOSSÁGÁRÓL. — SZONTAGH A SZÉP-
RŐL ÉS RÚTRÓL. — PURGSTALLER A SZÉPET A CZÉLSZERŰRE VISZI
VISSZA. — ERDÉLYI HEGELT KÖVETI. — GREGUSS ÁGOST SZÉPTANAI. —
A SZÉP ERKÖLCSI ÉS LOGIKAI ALAPJÁRÓL. — A SZÉP A JÓ ÉS IGAZ. —
A JÓ A TARTALMI, AZ IGAZ A FORMAI ELEM BENNE. — A MŰVÉSZETEK
FELOSZTÁSÁRÓL.

Egy tekintélyes német folyóirat a XVIII. század vége felé a német aesthetika fellendüléséről megemlékezvén, kijelenti, hogy más nemzetek, talán az egy magyart kivéve, nem buzgólkodnak e tudomány fejlesztése körül. A dicsérő megkülönböztetést, mely ebben a „talán“ szóban rejlik, Szerdahelyi Györgynek (1750—1808), az érdemes tanférfiúnak, eleinte nagszombati tanárnak, később budai gymnasiumi igazgatónak és kanonoknak köszönhetjük.

Írónk főleg Baumgarten és Meier hatása alatt, de a popularis philosophusok s a görög s latin elmélkedők tanait is figyelembe véve, rendszert alkotott, a mennyiben, saját kijelentése szerint, azt, a mit mások szétszórta és összefüggetlenül tárgyaltak, közös gyökérből, a szépnek philosophiájából törekedett leveletetni. A szép hatásának végső okát illetőleg azt

látja, hogy isten az embert a szépet megérző tehetséggel ruházta fel s hogy a szép közt, melyet kint észreveszünk (a szép ugyanis, mint Riedel után állítja, objectiv és subjectiv egyszersmint) és lelkünk közt valami természetes megegyezés lehet, mint az egymás mellett kifeszített húrok közt, melyeknél, ha egyik rezegni kezd, vele rezg a másik. A szép ismerető jegyei a változatosság, egység és érzéki felfoghatóság. Abban, hogy az összes aesthetikai fogalmakat és viszonyokat erre a háromra vezette vissza, keresi ő maga aesthetikájának eredetiségét és érdekét. Érdekes, hogy a rútat, Lessing tanának megfelelően, minden művészetben, mely a szellemhez és phantasiához szól, vagy időhöz kötött s így múló benyomást állít érzékeink elé, helyén valónak ismeri el. Ugyancsak Lessingtől tanulta, hogy különbséget tegyen az elbeszélés és leírás közt s általán a leírásnak cselekvéssé változtatását ajánlja. E tétélekkel azonban jól megfér nála az „ut pictura poesis“ elve és Hallerék dicsérete. A költői műfajok tárgyalásakor a történeti és ismertető felsorolásokban a honi költészet termékeiről is megemlékszik, Zrinyit azonban nem ismeri, a drámai műfajoknál pedig egyáltalában nincs még mondani valója.

Szerdahelyi szívesen felhasználja azt, a mit nagy olvasottsága révén tanult. A ki őt részletesebben tanulmányozza, kevésbbé eredetinek fogja találni, mint első tekintetre látszott. Egyébként műve nem áll mögötte a Németországon ekkor virágzó eklektikus popularis aesthetikáknak, nálunk pedig, mint úttörő, épen nagy jelentőségű. Az, hogy nyomába jó ideig senki sem lépett és Szép János fordításán kívül fel a XIX. század harmadik évtizedéig új lépést tudományunk

rendszeres művelése terén nem találunk, csak annál nagyobbak mutatja az ő vállalkozását.

A most bekövetkező pangást a politikai és művelődéstörténeti körülmények eléggé indokolják. Nemzetünk ez időben az irodalmi felújulás korát élte, öntudatra ébredett, alkotmányáért, nyelvéért küzdött s lassanként az egész társadalmat, politikát, műveltséget átalakító nagy reformok terére lépett. A nemzeti felbuzdulás ereje a költészet felvirágzásában hatalmasan megnyilatkozott s e művészet maga is a további küzdelmes fejlődésnek elsőrangú eszközévé lett. Eleinte idegen minták követése van napirenden s a classicismus jelszavai hangzanak, majd nemzeti irányba s a romanticismus útjára tér át az irodalom. Ezt az élénk gyakorlati tevékenységet nyomon kíséri az elmélet, mely a költészet törvényeit fejtegeti, a műfajok jellegét, sajátosságait, a verselés módját, a műfordítás kellékeit állapítja meg, s a nyelvújítás hosszas, de eredményes harcaiba bonyolódik. A különféle irányok összeütközése s a főelvek tisztázásának szüksége aztán az aesthetikai bírálatot hozta létre, mely lassanként megteremti organumait, folyóiratait és kiváló becsű műveket állított elé (Kölcsy, Berzsenyi, Bajza, Vörösmarty, Kemény Zs.), csak hogy a dolog természeténél fogva majdnem kizárólag a költészetre vonatkozott. A többi művészet még fejletlen volt s elméletét alig érintette itt-ott egy-egy futó megemlékezés (Kármán, Verseghi, Döbrentei). A művészetek egészét áttekinteni, egyiket a másikra vonatkoztatni még ritkán juthatott eszébe az elmélkedőknek. Ilyen kivétel némileg Berzsenyi a Poétai Harmonistikában, ki „a harmonias mozgású életben, vagy lélekben“ keresi a szépet a természetben, zenében, költészetben. A bölcsészet iránt

való közvetlenebb érdeklődés is hiányzott még. Idővel azonban a kint megindult nagy munkásság hullámai mégis át kezdenek csapni hozzánk s itt egyese-
ket tevékenységre indítanak. Most sem épen a leg-
jelesebb művek találnak fordítókra, követőkre, hanem
a második, harmadik sorban állók, az eklektikus
Eberhard és Engel, az ingadozó Krug. Magát Kantot
nem fordítják, de Bouterweknek két híve is akad
egyszerre. Később az Athenaeumban és Tudományos
Gyűjteményben folyó ismertetés és bírálat Schelling
és Hegel bölcsészetére irányozza a figyelmet. Kiváló
hatása azonban csak az utóbbinak volt a magyar
aesthetikai elmélkedésre.

Greguss Mihály (1793—1838) eperjesi, később
pozsonyi tanár, ki a Szerdahelyi által elejtett fonalat
felvette, külföldi tanulmány éveiből hozta magával az
aesthetika iránt való érdeklődést. Művét egykori taná-
rának, Bouterweknek ajánlotta, kinek nyomait is kö-
vette. Az érzéseket felosztotta érzékiekre (kellemes,
kellemetlen), értelmiekre (a jónak, igaznak, isteninek
érzése), és társasokra, sympathikusokra (részvét,
szeretet, gyűlölet, tisztelet, szégyen). Az aesthetikai
érzés szerinte egyik csoportba sem tartozik, hanem
sajátos természeténél fogva, mind a háromnak jellemét
mutatja. A szép kellemes, tökéletes és socialis ter-
mészetű. A szép valami tökéletesség, mely egész,
osztatlan lelkünkhöz szól. A szép a végtelennek meg-
jelenése a végesben. Véges eleme a formai tökéletes-
ségben, a belső és külső forma összhangjában áll,
míg a végtelen benne az eszme, az idea. Az abszolút
szépet a világon s a művészetben sem kereshetjük,
hozzá csak a relativitas köréből felemelkedő gondol-
kozás vezethet. Az abszolút szép az isteni. A mint az

isteni különbözik a teremtetett dolgoktól, melyeknek oka, úgy az abszolút szépet sem merítheti ki a véges, relativ. Greguss, forrásait követve, az összhangot csak a formai oldalon keresi s érvényét nem terjeszti ki a forma és tartalom viszonyára. Sőt aesthetikai fő fogalmait épen a két kritériumnak, az összhangnak (consensus) és idealitásnak meg nem felelőségéből magyarázza. A hol a formai összhang nyomul előtérbe, kellem jön létre, a hol az idea kerül túlsúlyra, fenség származik.

Néhány évvel később Schedius Lajos (1768—1847) evangélikus pap, Kármánnak barátja, az egyetemen a görög nyelvnek és aesthetikának tanára, tett újabb kísérletet az aesthetikai elméletben. Ő is Göttingában tanult s a külföldi eszmeáramlatokkal való kapcsolata azután is megtartotta. Művének jó részét az anyag és erő (materia és potentia, az utóbbi vis, ha tudatlan, mens, ha tudatos) fogalmainak s ezek egymáshoz való viszonyainak fejtegetése tölti be. Azért van rá szüksége, mert a kettőnek benső és egyenlő kapcsolatában keresi a szépséget. Ez is abszolút és relativ, mint az anyag és erő, mely „magában való” lehet, vagy a felfogó alanytól függ. Az aesthetika a relativ szépséggel foglalkozik, míg az abszolút szépről szóló tan a kalleologia s általában véve a szépnek egész tudománya, a philokalia. A szép jó és igaz is egyszersemint, de nem azonos ezekkel, valamint a kellemmel sem. Schedius magyarázatában a szellemi és anyagi elv közti benső, intim összhang alapja a szépnek, csakhogy az előbbinek dinamikai érvényesülése jobban előtérbe jut, mint rendesen szokott. A fenségesnél ez az erő rendkívülivé növekszik, míg a nevetésnél az anyag és erő között levő benső össze-

köttetés kisebb-nagyobb küzdelem és a nehézségeknek legyőzése után áll elő.

Nyíri István (1776—1838) sárospataki tanár, a mennyiségtannak és természettudományoknak alapos ismerője s a külföldi philosophiai áramlatoknak, többi közt Schelling tanának tanulmányozója, egy rövid, vázlatos értekezésében a tapasztalati lélektanra akarja alapítani az aesthetikát. Szerinte a képzelet, sentimentalitás és lelkesedés a szépnek három elve, azért ezekből hozza le, részletesebb kifejtés nélkül és zavarosan, az aesthetikai fogalmaknak sorait. Ezekre viszi vissza a művészeteket is, melyek az első osztályban képzők (plastikusok), a másodikban színezők, a harmadikon — széptudományok. Kijelentése, hogy a szépben a képzelet és érzés nyilvánul és pszichológiai iránya is figyelemre méltó, bármennyi kifogásunk lehet is a lelki élet jelenségeinek osztályozása s ezekből folyó levezetései ellen.

Feltűnést keltett és némi eszmecserére adott alkalmat Henszlmann Imrének (1813—1888), jeles műtörténészünknek, hazai építészeti és festészeti emlékeink szorgalmas és hivatott búvárlójának, fejtegetése „Párhuzam az ó és újkori művészeti nézetek és nevelések közt“, melyben a tudós író a művészetek történetében mutatkozó nagy változásokból azt a következtetést vonja le, hogy a szép teljesen egyéni, módosul a korral, vallásos felfogással és világnézettel, ennél fogva egyetemes érvényességgel, általános törvényekkel nem bír s így nem is vonható a tudományos vizsgálat és meghatározás körébe. A szép nincs is, hanem csak az eleven, jellemző és czélszerű. Irónknak eredeti, de túlhajtott kijelentései természetes következményei a művészeti emlékek felé forduló érdeklődésének,

mely ott, hol a philosophiai vizsgálat kérdéseit rövid meghatározások által elintézhetőeknek tartja, végtelen változást, határozott törvények közé alig szorítható átmenetelt s az absolut helyén, mindenütt helyi vonatkozásoktól s a milieu ezerféle hatása által meghatározott viszonylagosságot talál. Ugyanaz a gondolat hangzik itt el magyar író szájából, melyet a positivismus Angliában és Franciaországban nem sokára rendszeresen fog megalapítani. Henszlmannak Szontagh Gusztáv (1793—1858), a philosophus, felelt értekezésében a szépről és rútról, de nyomós kijelentéseivel rövidesen bánik el. Mit ér tagadni a szépet, igazat, jót, mondja, a mint a skeptikusok, materialisták és Henszlmann teszi, mikor mindenki a tárgyakat, ismereteket, cselekedeteket szükségkép ezen eszmék szerint ítéli meg?

Szontagh saját nézeteiben Kant „érdek nélkül tetsző“-jéhez megy vissza. A szép érzete nem önző, nem is reflexio útján keletkezik, az izlés nem törekszik ismeretre, nem akar javítani, működése nem munka, nem fáradság, hanem tehetségeinknek szabad játéka. Írónk azonban ezt a subjectiv meghatározást objectivvel is kiegészíti. A szép hatásának okai a zenénél a kellemes egyes hangok, nagyobb műveknél a dallam és összhang, az épületnél a symmetria, a részek aránya, harmoniája, egy terebélyes fánál az alak, szín s ismét a részek aránya, mértéke, a különféleség és egység. A Herkules-szobornak azonban meg kell felelni az eszmének is, melyet a félistenről alkottunk, az élő embernél pedig az erkölcsi törvénnyel való összhang is döntő indokká válik. A legmagasabb szépségben tehát mind a há-

rom alkotó elemnek, az érzéki, értelmi és erkölcsi szépnek egyesülni kell.

Teljességgel Henszlmann tanai alapján áll Purgstaller József (1806—1867), kegyesrendi szerzetes, philosophiai tankönyv-irodalmunknak ez a szorgalmas munkása, művecskéjével: „A szépműtan vázlatá“-val, csakhogy éppen a fontosabb kérdést, a művészetnek a korral való összefüggését alig teszi fejtegetése tárgyául. A szépnek eszméje, szerinte a tárgyilagossá czélszerűsége alapszik, míg a jónak alanyi czélszerűsége van. Szép pl. az állat czélszerű alkata, melynél fogva egyediségét és nemét fenn tudja tartani. Az, hogy a pók és varas béka testi szerkezetének minden czélszerűsége mellett is rút, nem ejti szerzőnket gondolkozóba, pedig a tényt elismeri. A tárgyilagossá és alanyi feltételek egybekapcsolásából a szépnek következő meghatározását adja: szép a tárgy alakja, ha czélszerűséget, jellemet, életet fejez ki, mi által a szemlélőnek képzelmet összhangzó játékba hozza.

Erdélyi János (1814—1868), sárospataki tanár, a népköltészet bűvárolója, a költő és jeles műfordító, „aesthetikai előtanulmányai“-ban és kéziratilag hátramaradt akadémiai előadásában Hegel aesthetikájának alapelveit követi, úgy, hogy fejtegetései gyakran e mű kivonatolásánál és ismertetésénél alig egyebek. Tekintettel van azonban az aesthetikai irodalomra általában és gyakran polemikus modorban tér ki a magyar művekben felhangzott, a hegeli álláspontnak meg nem felelő kijelentésekre.

Az aesthetika terének magyar munkásai közül Greguss Ágost (1825—1882), Mihálynak fia, 1870 óta a pesti egyetemen az aesthetika tanára, emelkedik ki legmagasabbra. A fiatal író, alighogy Halleból,

hol tanulmányait végezte, hazatért és Szarvason állást nyert, rendszeres aesthetika kidolgozására gondolt. A mű a szabadságharcz leveretésének évében jelent meg, midőn szerzője a fegyverletétel után menekült és bujdosott. Ezen kezdet és tudományos működésének záróköve: „Rendszeres széptana“ közé, melyet hátrahagyott jegyzeteiből tanítványi kegyelet bocsátott közre, sokoldalú, gazdag irodalmi tevékenység esik, melynek java része tudományunk körébe vág, így kiválóan becsesek több rendbeli tanulmányai és pályanyertes irata „A balladáról“, melyekre azonban ez alkalommal nem lehetünk tekintettel.

„A szépezet alapvonalai“-ban Greguss Hegelre és Solgerre támaszkodik, de nem követi őket szolgálai hűséggel. A hivatalos bíráló (Szontagh) is megemlíti merész gondolatmenete, a német aesthetikához való csatlakozása mellett, „öngondolkodó“ eredetiségét. A művészet szerinte érzéki képben nem érzéki eszmét fejez ki s így az anyagi és szellemi világot a legszorosabb kapcsolatban mutatja. A művészet a vallással rokon. A művészet az igazi Jézus, az igazi közvetítő ember és isten, anyag és szellem közt. A szép először is tárgylagos, azaz magában és hozzájárulásunk nélkül is feltűnik, másodszor önleges, bennünk van. Az önleges szépség fejezetébe a képzelet tartozik hármasként, mint szemlélet, mint izlés és mint teremtés. Az utolsó természetes átmenetelt alkot a művészethez: az „egyáltalános“ szépséghez, mely a tárgylagosnak és önlegesnek kapcsolatából áll. Ezzel a két minőséggel írunk valóságos játékot üz. Az egyáltalános szépség, vagy művészet ugyanis ismét vagy a tárgylagos (építészet, szobrászat, festészet), vagy az önleges (zene). Az utóbbi azonban ismét tárgylagos

és önleges lehet. A költészetben a legmagasabb, az „egyáltalános“ művészetben minden egy egységbe fut össze, csak hogy itt ismét egy tárgylagos műfaj (történeti költés) és egy önleges (lyra) áll elő, melyeknek összes szépségeit a szinköltészet, a költészet költészete fonja össze egy koszoruba.

A tárgylagos szépség meghatározásába Greguss a tökéletesség fogalmát is belevonja. Egészen úgy, mint atyja, anyagi (formai) és szellemi (tartalmi) tökélyt különböztet meg s a kellemet és fenségest is vele egyetértőleg magyarázza. A rút, mert hiányzik benne az összhangzat s az eszmeiség, negatív szép. A szépben azonban benne van a szép és rút, mint magával megegyező és magával ellenkező szépség. Ha a rút a széppel olyan módon egyesül, hogy az utóbbi mintegy folytonosan legyőzi az előbbit, származik az a szépség, melyet nevetségesnek nevezünk. — Ilyen kijelentései lehettek azok, miket a bíráló: Szontagh Gusztáv merészeknek talált, megjegyezve, hogy e széptannak nem írná minden ítéletét alá.

Ha Greguss utolsó töredékes művét: „A rendszeres széptant“ lapozgatjuk, mintha egészen más eszme- és felfogáskörbe lépnénk át. A fiatal, merész professor azóta sokat tanult s önállóbbá is lett. Közben a tudomány terén is nagy átalakulás ment végbe. A hegelismus napja leáldozott s az előbb mellőzött tapasztalás mind fontosabb szerephez jutott a tudományos vizsgálatban. Írunk ennek az iránynak végkövetkeztetéseivel soha sem tudott megbarátkozni. Darwinnak és követőinek tanát a szépnek a sexualis ösztönökkel való szoros kapcsolatáról ép úgy czáfolja, elveti, mint Grant Allen physiologiai s mechanikus magyarázatait. De azért a megfigyelés, a tapasztalás módszerét elfo-

gadja tőlük s az egész anyagot az új formákba törekszik átönteni. Most minden a priori meghatározást mellőzve, a tényektől emelkedik az eszmékhez, még pedig az öntudat tényeit veszi irányadóul s a belső tapasztalásnak önleges, subjectiv eredményeit embertársaink hasonló nyilatkozatai alapján akarja tárgylagosokká, objectivekké tenni. Greguss a belső és külső tapasztalásnak egymástól való elválásában, de azután a lélek s a természet mindennemű tüneteiben is kettősséget, sarkalatosságot, polaritást lát érvényesülni. Kétfelé oszlik, kétfelé mutat minden s a ketté válnak mindenik fele, az eltört delejrúd darabjaihoz hasonlóan, ismét positiv és negativ sarkot nyer, megint csak kettőssé lesz. Szerves, szervetlen; állat, növény; ember, állat; férfi, nő; vonzódás, taszítás; rokonszenv, ellenszenv; az emberben a test a lélek; a lélek működései közt az ismerés és cselekvés és sok egyéb mind a sarkiasság elvének hódol. Ez mutatkozik az érzésben is, mely határozottá válásának pillanatában a sarkiasság törvénye alá kerül és positiv, vagy negativ formája szerint mint tetszés, vagy visszatetszés jelentkezik a tudat előtt. Belső érzékünk, mely e felől dönt, az izlés, a tudomány pedig, mely a tetszés feltételeit és törvényeit nyomonozza, az aesthetika. Belső érzék azonban az értelem is, mely helyes ítéletre vezérel, s a lelkiismeret is, mely az erkölcsiséget irányozza. Annak tudománya a logika, ezé az ethika. Az értelem, ez a lelki szem, az igazságot látja, a lelkiismeret a jóra irányul, az izlés a szépnek érzéke. A tiszta értelem állít, vagy tagad, a lelkiismeret helyesel, rosszal, az izlés megjelöli a tetszőt, visszatetszőt. Az ilyen szép párhuzamosságot azonban megbontja az, hogy a tetszés egy-

szersmint helyeslést, a nem tetszés rosszalást foglal magában, miért is az izlést nem helytelenül nevezték széptani lelkiismeretnek, a lelkiismeretet erkölcsi izlésnek. Voltaképen egy ítélő erő működik minden bírálatnál és csak a lelkünkre ható s bírálat alá kerülő jelenségek különfélesége szerint nevezzük értelemnek, lelkiismeretnek, izlésnek.

Az érzés, melyből az aesthetikának ki kell indulnia, irányulása szerint mindig önző, vagy önzetlen s így erkölcsi háttérü, e mellett egyszersmint aesthetikai jellemet is mutat. Az erény fenséges, ellentéte, a tehetetlenség aljas, az ártatlanság kellemes, ellentéte, a kártékonyság undok, a lelki nagyság nagyszerű, ellentéte, a lelki törpeség kicsiszerű, a tisztaság gyönyörködtet, a piszkosság undort kelt és így tovább. Ebből Greguss a felsorolt aesthetikai fogalmaknak az erkölcsi fogalmakkal való azonosságát (!) hozza ki. Ezt bizonyítják „a java elmélkedők”: Sokrates, Platon, Aristoteles, Plotinos, Cicero, Seneca, Shakespeare, Herbart, Taine, Georges Sand nyilatkozatai is. Az első tény tehát, melyet nyertünk, az, hogy a szépnak tartalma a jó.

A tartalom azonban formát követel s ennek vizsgálata a jónak köréből az igazságéba, az erkölcsi szépségtől az értelmi szépséghez vezet át. Az igaz épen úgy tetszik, a nem igaz épen úgy visszatetszik, mint az erkölcsi jó, illetőleg rossz, az értelem ítéletei tehát szintén azonosok az izlés ítéleteivel. Ebből a szempontból tekintve a szép az igaz, a rút a nem igaz s a két szempont egyesítésével: a szép a jó és igaz. A realismus hívei Greguss szerint helyesen járnak el, midőn a szépet az igazban keresik, de tévednek, midőn kizárólag itt vélik feltalálni s az erkölcsi

jóval való szoros összefüggését figyelmen kívül hagyják. Írónk a német aesthetikusokkal szemben, kik a művészet öncélját hirdetik, a szépnek a jóval való kapcsolatát erősen kiemeli s most azokat vonultatja fel, kik a szépet az igazban (és szabályosban, ez is az értelmi szépnek egy faja) keresik. Ezek a stoikusok, Szent Ágoston, Szent Ferencz, Blair Hugo, Michel-Angelo, Herder, Boileau, Diderot, Cousin, Sand, Cicero. A németekre ráolvassa, hogy tanuk minden kor és nemzet kiválóbb gondolkozóinak véleményével, sőt még a közfelfogással is ellenkezik.

A szép logikai alapjáról, az értelmi szépségről szóló fejezet a legátgondoltabb s legszebben megírt részek közé tartozik. Az igazság fogalmát azonban tágabb értelemben kell vennünk, mint rendesen szokás. Nemcsak az, a mi a valónak megfelel, de az is, a mi az igazság felfogását értelmünkre megkönnyíti, tehát a tárgy átlátszósága, szemlélhetősége is igazságánál fogva tetszik. A műalkotásban az igazság szépsége először is akkor lesz meg, ha megegyezik saját tárgyával. (Tárgyszerűség, hűség.) De az igaz mű megegyezik szerzőjével, alkotójával is, hiven tolmácsolja a lelket, az egyéniséget, melyből fakadt. (Önszerűség, lelkeség.) Egy harmadikféle igazság a műnek a művészi hagyománynyal, példával s a szabályokkal való megegyezése. (Műszerűség.) Végre az igazság szépségének negyedik formája az összhang (rendszerűség), a tiszta formaszépség, a műnek megegyezése önmagával, részeivel. Benne érvényesülni kell az egésznek is, a részeknek is, azt az egység (rend), ezt a változatosság által biztosíthatjuk. Egyiknek, vagy másíknak túlsúlyra jutása megbontja az összhangot.

Úgy az erkölcsi, mint az értelmi szép fogalmai-

nak egymáshoz való viszonyait Greguss gondosan megállapította és graphikai ábrázolásokkal szemléltetni igyekezett. Az erkölcsi körben a két fő aesthetikai fogalmat, a fenségest és kellemet, az erénynek és ártatlanságnak rendelte alá. A rútat a kör vízszintes átlója alá eső területen helyezte el és fajait, az undokot és aljast diametralis ellentétbe, ellenkezés viszonyába állította a szép megfelelő fajaival. Átmeneti fogalmak gyanánt szerepelteti a tragikust és komikust, fonákot és félelmetest. A tragikus a fenséges (és így a szép) félkörébe esik, de érintkezik a rúthoz tartozó félelmessel, a komikus a kellem (és így a szép) területén áll, de szomszédos a rútsági félkörbe sorozott fonáksággal. Fejtegetéseit, melyek nincsenek erőltettség nélkül, mellőznünk kell, ép úgy, mint a fő fogalmak alá tartozó fajoknak felemlítését, melyekkel a részletes széptan foglalkozik. Csak megemlítjük, hogy a fogalmak és árnyalatok gondos elválasztását és leírását nyújtotta s a rútat is kiváló figyelmére méltatta.

Látjuk, hogy Greguss a tetszés és ennek minősége alapján a jó és szép, a művészet és erkölcsi-ség közt szoros viszonyt feltételez, az aesthetikai főfogalmakat, a fenségest és kellemest egyszerűen az erkölcsi kategoriák alá sorozta, sőt egyenesen azonosságról beszélt, mely bizonyos erkölcsi és aesthetikai fogalmak közt fennáll. Ez a felfogás a köröknek összezavarásához vezetett és tarthatatlannak bizonyult. Greguss alkalmilag maga is elismeri, hogy az aesthetikai érdeklődés foka a személynek, vagy dolognak különösségétől is függ, akár a jóban, akár a rosszban nyilvánuljon ez. A rábló, a gyilkos érdekesebb a tolvajnál s művészi tárgyalásra is alkalmasabb. Aesthe-

tikailag III. Rikhard, vagy Jágó többet ér a legbecsületesebb embernél, ki a légynek sem árt. Hogy ezt a tényt megmagyarázza, kénytelen az erénytől átlépni az erőhöz, hatalomhoz, mely mint ilyen fenséges, tekintet nélkül erkölcsös, vagy erkölcstelen irányulására. Így nyer alapot arra is, hogy az „aesthetikai“ jelzőt átvihesse olyan tárgyakra, melyekben erkölcsi vonatkozás nincs, pl. a háborgó tengerre. Greguss azonban nehezen adja meg ezt az engedményt. Elismerte, hogy Rikhard fenséges, bár gonosz, de mégis hozzáteszi, hogy mivel a jóra törekvés hiányzik belőle, nem lehet annyira fenséges, mint Sokrates, vagy Krisztus. Most különben az iménti határozottan formulázott tétel szigorúságából is enged. Megjegyzi, hogy a szép és jó „azonossága“ nem úgy értendő, hogy a szép nem egyéb, mint jó, de úgy, hogy a szép fogalmához az erkölcsi jó alapján jutunk. Csakhogy így is az a veszély fenyeget, hogy a jóval szemünk előtt, nem vesszük észre a szépnek sajátos természetét. Greguss többször neki vág annak, hogy a jó és szép körét elválaszsa, de szabatos elkülönítéshez nem tud jutni.

A szépnek és igaznak viszonyba hozásával, eltekintve attól az erőltetett szóhasználatától, mely az egységet és változatosságot, a symmetriát, proportiót, összhangot, contrastot egyszerűen az igaznak fogalma alá vonja, bajt okoz a tartalom és forma közt való ingadozás, melyet épen az igaz fogalmának tág meghatározása okoz. Greguss általában az erkölcsi szépséggel szemben, mely a szépnek tartalmát adja, az értelmitől az alak, a forma létrehozását várja, de az ő „igazságában“ forma is, tartalom is rejlik. Ezért nem fogadja el Arany János szabatosabb kijelentését,

hogy „a szép a formában és forma által nyilatkozó igaz és jó“, mert véleménye szerint a forma, ha igaz forma, már maga is igaz. De az igaz két fajánál, a hűségnél és lelkességnél ő maga kénytelen a tartalom jelenlétét elismerni. Így az összhang és szabályosság tiszta alakiságával szemben, a fenti két elem nemcsak formáját adja, hanem belsejét, tartalmát is teszi a műnek. Előbbi kijelentése itt is oda módosul most, hogy a tartalmi szépség „nagyobbára“ az erkölcsi széptől ered. Nincs kizárva tehát, hogy valami tisztán igazsága miatt, erkölcsi vonatkozás nélkül, alakilag is, tartalmilag is szép lehessen. A forma és tartalom viszonyában előálló zavar még növekszik, midőn Arany szavait czáfolyva, kijelenti, hogy ez a hozzáadás „forma által megnyilatkozó,“ tautologia, mert a jó, de különösen az igaz is, csak formában nyilatkozhatik s hozzáteszi, hogy általában minden eszme, mint eszme, már magában véve szép. Így tehát a szépben az érzéki jelleg egészen mellékes, fölösleges lesz. Mindez a rendszer alapjában rejlő hibákban gyökerezik.

Megemlítjük még, hogy írónk a szépet kizárólag a művészetben találja fel. Hegelék kicsinyléséből a természeti szépség iránt maradt valami benne. Elismeri, hogy a szépség a természetben is előfordul, de míg a művészet kizárólag a szépre tör (hát ott, a hol a rútságot eszményíti, azaz teljes jellemzetességében mutatja be?) s azt összpontosítva állítja elő, addig a természet nem csupán szép s a szépet teljesen csak a maga egészében (ez pedig ránk nézve felfoghatatlan) fejezheti ki. A természet szépsége nyers is és éretlen, miért is a széptan mellőzheti. — Az azonban nem igazi inductio, ha a szép jelenségek nagy köreit egyszerűen kihagyjuk a vizsgálatból.

Gregussnak a művészetekre vonatkozó újabb nézeteit ma is még értekezéseiből, töredékeiből kell összeállítani. Hagyatékának közlése abba maradt, pedig a teljes mű a mellett, hogy egy kiváló elmelkedőnk emlékének áldozna, egyszersmint irodalmunkra is nyereség volna. Legterjedelmesebben „A művészet osztályozása“ című értekezése szól hozzá érdekesen, szellemesen ehhez a tárgyhoz.

Az összes művészetek az érzékek szempontjából, melyekre hatnak, vagy a látás, vagy a hallás köréhez tartoznak s e két érzék felfogásának és működésének lélektani sajátságaitól nyerik jellemöket. A képzőművészetet, mint a látást világossága, a szóló művészetet, a halláshoz hasonlóan melegsége tünteti ki; az inkább az értelmet érdekli, ez az érzelmet; az nyugodt; ez mozgalmas; az roppant területeket ölel fel, ez mélységekbe bocsátkozik; de az csakis a a felszínen marad, ez viszont szűkkörű; az nyugalmas világosságában könnyen merevvé, hideggé lesz, ez forrongva, háborogva, homályos és határozatlan. Az a tér, ez az idő keretébe illeszkedik; az egymás mellett mutatja be alkotásait, valamennyi részletét egyszerre kitárva, ez egyenként, egymásután adja elénk, mindig csak egy-egy gyöngyszemet fűzve fonálára. Minden kísérlet, mely a természetes határok áttörésére történt (rajzoló költemény, beszélő arczkép, festő zene, elbeszélő, vagy műveltségi fejlődést ábrázoló festmény) balúl ütött ki és stiltelességgel egyebet létrehozni nem tudott. Egy másik alapja az elválasztásnak a kifejezett tartalom különbözősége. Egyik részük ugyanis merő, tiszta tárgytalan összhangot ad, a másik a valóság tárgyait ábrázolja; az a valóságban elő nem forduló, tehát elvont matematikai

idomok rendszere, ez utánoz. Ezeket tárgyas, utánzó művészeteknek nevezhetjük, azok (építészet, zene, táncz) tárgytalanok, elvontak. Az előbbiek értelmünk közvetítésével fordulnak kedélyünkhöz, az utóbbiak, nem lévén tárgyuk, melyről értesítsenek, közvetlenül kedélyünkhöz szólnak. Azoknak hatása, mert az elmét és kedélyt egyaránt foglalkoztatják, megoszlik, ezek összes erejükkel szívünkhöz fordulnak, tehát nagyobb és hirtelenebb hatásuak. A két felosztási alap egyesítésével most a művészeteknek négy főcsoportja áll elé. Az első térbeli és tárgytalan (építészet), a második térbeli és tárgyas (szobrászat, festészet, azaz képfaragás és képírás; összefoglaló nevük képes művészet), a harmadik időbeli és tárgytalan (zene), a negyedik időbeli, tárgyas (költészet).

Feltűnő, hogy Greguss ezen felosztásában, melyet különben egyszerűsége, áttekinthetősége ajánl, hiányzik az imént a tárgyatlanok közt említett táncz, nyilván azért, mert mint térbeli s egyúttal időbeli, nem illett bele az élesen határolt keretekbe. E művészet, mint mozgó, tehát a térnek is, időnek is alávetett, meghazudtolja azt az állítást, hogy a milyen lehetetlen szemünkkel hallani, vagy fülünkkel látni, oly lehetetlen vonalakkal az időbe állani.

Greguss után alig van említeni valónk. Baráth Ferencz tankönyvet írt, mely világos áttekintésben adja a szépnek s a művészeteknek elméletét, de önállóságra nem tarthat számot, Bihari Péter *aesthetikája* pedig eklektikus mű, melyben a különféle forrásokból átvett nézetek nem simúlhatnak kellően össze. Írónk Zimmermann-t hallgatva s Zeising *proportionát* olvasva a formalismus híve lett, de mint mondja, nem hiányzott nála ennek ellensúlyozására

a józanabb olvasmány (Schiller, Lessing) sem. Így az idealismus és formalismus egyeztetésére vállalkozott. Műve kidolgozásánál főleg Zeisingot és Köstlint tartotta szemmel. A mű népszerűt kívánt lenni. Szerzője többi közt azt is meg akarta mutatni, hogy „egy kis erőltetéssel“ minden rendü-rangu fogalmat be lehet venni az aesthetika körébe, mert melyik az, mely nem kelt bizonyos fokig tetszést, vagy nem tetszést?

Azt a gazdag és részben kiváló értékű munkáságot, mely újabb irodalmunkban a műbiralat és aesthetikai részlettanulmányok terén mutatkozik, e helyen nem tekinthetjük át. Ez külön tanulmányt és feldolgozást érdemel és követel.

A FRANCZIA SPIRITUALISMUS AESTHETIKÁJA.

COUSIN. — A SZÉP NEM A KELLEMES, NEM A HASZNOS, NEM AZ ARÁNY. — ISTEN A LEGFŐBB SZÉPSÉG. — A MŰVÉSZET CZÉLJA. — JOUFFROY. — AZ AESTHETIKAI ÉRZELEM KIVÁLASZTÁSA. — A SZÉP DYNAMIKAI MAGYARÁZATA. — PICTET. — LÉVÉQUE DYNAMISMUSA. — A NAGYSÁG ÉS REND. — A MŰVÉSZETEK. — CHERBULIEZ.

Franciaországban a XIX. század szakított Condillac sensualismusával. Maine de Biran, Ampère, Royer-Collard fokozatos átmenetet jeleznek egy spiritualismus felé, mely a skót és német bölcsészet hatását elfogadva, többé-kevésbbé eklektikus jelleget nyer, általán pszichologiai alapra helyezkedik, de erőt és bátorságot érez magában a metaphysikai kérdések magyarázására is. Ennek az iránynak legnevesebb képviselője Cousin Victor (1792—1867), az Ecole Normale és Sorbonne tanára, államtanácsos és közoktatásügyi miniszter, ki gazdag tudományos munkásságával, Platon fordításával és bölcsészettörténeti tanulmányaival sokat tett a philosophiai szellem elterjesztésére.

Kiinduláspontja az emberi természet vizsgálata, a belső tapasztalás, de véleménye szerint a philosophia nem felel meg rendeltetésének, ha nem követi az észet is, mely a tudat mélyéből eredve, a végtelenig s a lények lényéig hatol. Az észkövetkeztetés és tapasztalás együttes használatával reméli Cousin, hogy baj nélkül hajózhat el a philosophia két zátonya, a skepticismus és a „hypothesis“ közt. Jól ismeri a

németek rendszereit, Kantot alaposan tanulmányozta, Hegelt, Schellinget hallgatta s nem titkolta, hogy mindkettőtől sokat tanult és kölcsönzött. Védekeznie is kellett a hazafiatlanság vádja ellen, melyet e miatt szemébe vágtak s hivatkoznia kellett arra, hogy a philosophiának nincs más hazája, mint az igazság. Mégis eltért mestereitől, mert nem helyezkedett mindjárt kezdetben a speculatio csúcspontjára és a psychológián át kereste az utat az ontológiához. Ezért az előbbi század francia philosophiájával is némi rokonságban érzi magát, bár egyébként ennek egyoldalúságát minduntalan erősen bírálja. Eredetiségre nem tart számot. Eklektikusnak vallja magát s ezt az elvet a szigoru tudományosság fokára akarja emelni. Tiltakozik az ellen, mintha az eklekticismus egyszerű synkretismus, különféle tanoknak pusztá összetákolása volna, ellenkezőleg egy határozott álláspontról tekint mindent, az összes rendszereket széttördeli, mindenikből elveti a hamisat és csak az igazat foglalja össze. Alapgondolata az, a mit az eklekticismus rendesen vallani szokott, hogy minden bölcsészeti rendszer a maga külön szempontjából tekint a világot s a mit állit, nem hibás és téves, hanem csak hiányos és egyoldalú. A teljes igazságot belőlük, a részletes igazságok összefoglalásával, csak az eklekticismus állithatja elő.

Ilyen előzmények után azt várhatnók, hogy Cousin aesthetikájában is a sensualismus és idealismus ellentéteit fogja közvetítgetni. De csalódunk. Tana nem egyéb, mint a sensualismusnak czáfolata s a német elméletnek a platonismussal (mely Schellingéknél is szerepet játszott) való összekapcsolása. A szép érzésből kizárja a pusztá kellemest s a vágyat, elutasítja

azt a felfogást, mely a szépet a hasznossal, megfelelővel, aránynyal, renddel azonosítja. A formában általában mindenütt egy belső, szellemi, spiritualis szépség kell, hogy megjelenjék. Az ideális szépség, mely a szép összes formái fölött áll, egyáltalában nem is lakozik az egyesben, nem az egyének összességében sem, hanem az isten maga, a legtökéletesebb szépség, minden szépnek és fenségesnek elve, typusa és forrása. Ő az a csodálatos szépség, melyről Platon Lakomájában Diotima olyan lelkesen beszélt Sokratesnek.

A művészet fejtegetésénél Cousin egymásután veti el a természetutánzás és az illusiokeltés elméletét. A művészetnek szerinte az sem célja, hogy bizonyos indulatokat keltsen. E tekintetben különben sem versenyezhetne a természettel, hisz akármelyik kórház nagyobb mértékben fölkelti a részvétet és félelmet, mint a világ összes színházai. A művészet a vallás és erkölcs szolgálatába sem szabad, hogy rendeltessék. Igaz, hogy minden szép voltaképen moralis s az eszmény mindig istenhez visz fel, miért is a művészet a lelket tökéletesebbé teszi, de ez a hatása közvetett. A művész mindenekelőtt művész, lelkét a szép tölti be s a néző lelkébe is azt ülteti át, a mi az övét elfoglalta. A művészet a szépnek szabad reproductiója, a szép ideálnak megtestesítése, tárgya az idea, a szellem, a lélek, a láthatatlan, a végtelen.

Cousin álláspontját futólag minden oldal felé megjelölni igyekezett, de részletesebb kifejtésére nem gondolt. Főcélja a szépnek tiszta kiválasztása s a művészeteknek, az emberi szellem megnyilatkozásainak többi ágaitól való szabatos elkülönítése volt. Ebben a tekintetben éles ellentétben áll a hazájában ekkor-

tájt divó művészi gyakorlattal. Külön véleményként hangzik a rúttól való óvása is. Szerinte a művészet egyedüli tárgya a szép s a művészet magának árt, ha eltér tőle.

Jouffroy Tivadar (1796—1842), Cousin tanítványa és barátja, megegyezik vele abban, hogy a psychológiát veszi alapúl. Eklektikus felfogását is követi. Platonnak hatása volt rá, ismerte a német bölcsészettet (a „Tiszta ész bírálatát“ le is fordította) és kiválóan kedvelte a skót moralphilosophusokat, kiknek műveit nagy gonddal és szeretettel ültette át. Azért azonban önállóbb gondolkozó, mint Cousin, mélyebben elmélkedő, magában tépelődő, küzködő elme. Erkölcstani, lélektani, jogbölcsészeti tanulmányai mellett az aesthetika kérdései iránt is kezdet óta érdeklődött. Ezekkel való beható foglalkozásának tanujelei aesthetikai leczkéi, miket halála után barátja, Damiron adott ki.

Jouffroy szerint az aesthetika három főkérdése, hogy minő tulajdonságai a tárgyaknak keltenek aesthetikai érzelmeket, mi az aesthetikai érzelemnek sajátos természete és miért kelt a tárgyaknak ez vagy az a tulajdonsága, ilyen vagy olyan érzelmeket? A francia philosophusok szokásos eljárása azon a következtetésen nyugszik, hogy a szép minden szépben jelen van, nem kell tehát egyebet tenni, mint összefogni mindent, a mi szép s az egyes tárgyakban sajátos jellemvonások elhagyásával kiválasztani a mindnyájukban közös tulajdonságot, a mi nyilván a szép maga lesz. Ez az első tekintetre helyesnek és természetesnek látszó okoskodás azonban hajótörést szenved a szép változatos megjelenési alakjain, melyek közt megegyezést nem lehet kideríteni. Miben egyezik meg pl. egy

Mozart-féle opera s a belvederi Apollon? Aztán hátha hiába keressük a szépet a láthatóban, a hallhatóban? Hátha az érzékekre nézve hozzáférhetetlen? Közvetlenebb és helyesebb, ha a szép dolgok hatását az emberi lélekre vesszük alapúl s azt a tetszést, melyet minden szép tárgy szükségszerűen kelt, tartjuk közös jellemvonásuknak.

Jouffroy szemlét tart az összes meghatározásokon, miket az eddigi elmélet előállított. Tárgyalásai eleinte jórészt negatív eredményeket nyújtanak, mert egész tömegét a széppel kapcsolatba hozott tulajdonságoknak kell kivetnie köréből. A szép nem a jó, nem az igaz, nem a hasznos. Voltakép minden szép „haszon-talan“, mert pusztá érdektelen tetszést kelt. A hasznos az önzést szolgálja, a szép a sympathiával van összefüggésben. Az újnak sincs lényeges része a szépben s a rend és arány, melyben Aristotelestől Marmontelig annyian keresték a szép lényegét, sem azonos vele. A szép nem is a részeknek megegyezése, összeillősége, nem az eszközöknek a célhoz való alkalmatossága sem. Az egység és különféleség feltétele ugyan a szépnek (mert egység nélkül a lélek nyugtalan, változatosság nélkül unatkozik), de nem elve. Reid elmélete a tökéletességről sem kielégítő, ellenben a képzettársítási elméletnek nagy jelentősége van a szép magyarázatában. Minden látható dolog symbolum, mert a lélek előtt a láthatatlant nyilatkoztatja ki. A világon kétféle dolog van: anyag, mely lényegére tehetetlen, szenvedőleges, renyhe, és erő, mely élénk, termékeny, tevékeny. Az utóbbinak, a léleknek, a szellemi, alkotó energikus természetnek kifejezése, megnyilatkozása a dolgokon a szép. Szép a láthatatlan, mely jegyek, még pedig természetes és

szemléletes jegyek által lelkünkhöz szól. Így az ember szóval, taglejtéssel, arczkifejezéssel nemcsak megérteti, de szemlélteti az indulatot, mely benne lakozik.

Kifejezés a művészet is. Benne egyidejűleg kétféle láthatatlan nyilatkozik meg. A mű először is szerzőjének jegye s megnyilatkozása, másodsor aztán valami dolgot, valami lelket bizonyos állapotban jelent és fejez ki. Vannak műfajok, pl. az óda, melyek tisztán a szerző lelkének, egyéniségének művei, rendesen azonban mindenütt mind a kétféle erő, vagy szellem jelen van, csak ki kell érezni a műből.

Íme ezek Jouffroy elméletének fővonásai. A mű nem teljes. A művészetten hiányzik belőle s az a függelék is, melyet kiadója hozzácsatolt, csak a főmű tárgykörére, az aesthetikai érzés lényegének s fajainak meghatározására szorítkozik. Hogy ezt a kérdést rendkívüli gondnal, körütekintéssel, finom elmeéllel tisztázta, ebben van irónknak kiváló jelentősége az aesthetika történetében. Ezt, a spiritualismusnak s minden metaphysikai elmélkedésnek ellensége, Taine is elismerte azon kijelentésével, hogy Jouffroy műve az egyetlen, melyet Hegel aesthetikája után is olvasni lehet. A mű hasonlíthatatlanul gazdagabb tartalma és élesebb kritikája mellett is végeredményeiben Cousin felfogásával esik össze. Eredeti azonban dinamikai meghatározása, mely életet, elevenséget, ható erőt talál lényegesnek a szép összes megnyilatkozásaiban s az a törekvése, hogy a szépet, mint symbolumot, a skót psychologusok associatio-elméletével kísértse megmagyarázni.

Pictet Adolf (1799—1875), ki katona létére alkalmat talált tudományos hajlamainak kielégítésére s kivált a nyelvek rokonságának kérdésével behatóan foglal-

kozott, a szépről is írt, ennek a természetben és művészetekben való megnyilatkozásait nyomozta. Műve ebben a tekintetben kiegészítője Cousin és Jouffroy tanulmányainak. Álláspontja sem tér el tőlük lényegesen. Az aesthetikai érzést ő is a személyi érdek minden fajától mentesnek tekinti. A szép nem érzéki kellemes hatása, nem erkölcsi hasznossága, nem igazsága miatt tetszik, hanem egyszerűen mert szép. A szép az idea nyilvánulása valami felfogható formában, mely semmi egyebet nem fejez ki, mint az idea jelenlétét. A legfőbb szépségben forma és eszme teljességgel egyesül, míg az összhangnak tökéletlenségéből a szépség alacsonyabb fokai állanak elő. A növény- és állatvilágban kevésbé tűnnek fel, mint ott, hol a formából a lélek maga sugárzik elő. A szépség az isteni ideának közvetlen és szabad megnyilatkozása. Forrása a természet fölött keresendő. A materialis világgal nincs is közvetlen viszonyban, hanem lényegére az idealisnak köréhez tartozik.

Egy évvel Pictet művének megjelenése után a „Moralis és Politikai Tudományok Akadémiája“ pályázatot tűzött ki, melyben a széptudomány elveinek megállapítását s ezeknek, a természet és művészet szépségeire való alkalmazás útján való igazolását kívánta. A bírálat Chaignet művét dicsérettel emelte ki, de a koszorút Lévêque Károlynak (szül. 1818) ítélte, kit a „Franczia Akadémia“ s a „Szépművészetek Akadémiája“ is sietett elismerésével kitüntetni. Irónk, ki eleinte a toulousi lyceumnak, később a Sorbonne-nak tanára volt, eklektikus, csakúgy mint Chaignet. Egyébként is Cousin-Jouffroy irányának hű követője s mint ők, a németek hatása alatt áll. Ő is egyesíteni kívánja a tapasztalati módszert az

észlegessel. Ezt a kettős eljárást szerinte magának a szépnek természete követeli meg. A tisztán csak részlegest és viszonylagost nyújtó tapasztalással nem lehet közelébe férközni, mert a szép, a mint előlegezni halljuk, egyetemes és feltétlen, de a tiszta észleges vizsgálódás sem vezethet célhoz, mert ennek eredménye pusztá élettelen elvonás, holott a szép többé-kevésbé mindig concret és élő. A szép metaphysikáját ezért tapasztalati alapon nyugvó psychologikus fejtegetés előzi meg, melyből megtudjuk, hogy a szép megismerésekor bennünk egy ható képesség (puissance) képzele támad, mely a rendnek, vagyis határozott törvényeknek megfelelően, nemének teljes energiájával hat és él s az érzésre, valamint a tevékenységünkre gyakorolt hatás elemzésekor is mindenütt a ható képesség és rend (alája foglalva az egységet, változatosságot, összhangot, arányt stb.) jelenlétére s érvényesülésére bukkanunk. Ezt az eredményt kell igazolni és okára visszavezetni most a metaphysikai kutatásnak. A fejezet, melyben ez történik, Lévêque művének központja, de egyszersmint gyöngé oldala. Először is azt kérdezi, vajjon az, a mit szépnek ismerünk, objectiv, positiv létező s nem csak szellemünk tiszta képzeménye-e? Az aesthetikai megismerésnél megkülönbözteti a ható, vagy élő képességeket kifejező jegyeket, aztán a bennök mutatkozó képességnek képzetét s végre az idealis typust, melynek a jegyek s képességek többé-kevésbé megfelelnek. Mindezek szerinte objectiv létezők. Akárminő szépre gondolunk, mindenütt azt fogjuk találni, hogy a szépség, mely subjectiv módon lelkünkben fölmerül, objectiv értékű is egyszersmint s lelkünkön kívül realiter létező. Még saját lelkem szépsége sem pusztá subjectiv

gondolat, hanem bizonyos fokig lelkemnek önmagához, mint megismerése tárgyához való viszonyában objectivvé lesz.

A szép tehát tárgyilagos, realis és pedig, mint a tapasztalásból tudjuk, első sorban a ható képesség, vagy élet megnyilatkozása. Cselekvés és élet nélkül nincs szépség. Mi már most a substantia, vagy belső elv, melynek attributuma ez a szépséget létrehozó képesség?

A rejtély megoldásának kulcsa önmagunkban van. Közvetlenül ismerjük a képességeket, melyek pl. gondolkodás, érzés alkalmával bennünk működnek. Föltétlen biztossággal tudjuk, hogy ezek a különféle nyilvánulások „mi“ vagyunk s minden képesség lelkünknek egy attributuma, sőt maga a lélek. Ebből következik, hogy másutt is minden képesség-nyilvánulás az egységes, egyszerű, oszthatatlan substantiának attributuma. A tudattalan erőhatás fokától (a szervezetlen létezésről), az állati, tudatos, de belátás és szabadság nélkül való cselekvésen át az emberig, a szabad egyéniségig mindenütt az egyszerű, anyagtalan, föltétlenül oszthatatlan és láthatatlan létező, egy lélek, egy erő (force), mintegy Leibniz-féle monas, hat és működik. Ezzel most kapcsolatba kell hoznunk a nagyságot és rendet, miket előbb minden szépnél lényegesnek találtunk, hogy a teljes meghatározáshoz juthassunk. A nagyság nem egyéb, mint az erő, vagy lélek, mely gazdagon, hatálylyal és könnyűséggel működik. A rendre pedig ott találunk rá, a hol az erő, vagy lélek működésénél mindazon viszonyok előfordulnak, melyek a cselekvés és idealis célja közt e két dolog természetéből folynak. A szép tehát erő, vagy lélek, mely teljes ható képességével

s a rendnek, azaz törvényeinek megfelelően működik. Ez a legáltalánosabb meghatározás két elemével, a dinamikaival s a formalissal, a szép összes módosulásainak is alapúl szolgál. A csinos, vagy bájos a rend követelményeinek megfelel, de a benne megnyilatkozó ható képességre nézve a szépnél alacsonyabb foku. A fenséges ható képesség tekintetében az érzék és képzelet minden mértékét fölülhaladja, de olyan rend törvényeit követi, mely az érzékekre felfoghatatlan s a rendetlenség látszatát kelti. A báj a kicsiny, a fenséges a végtelen szépség. A rút az erő, mely minden ható képességével az összes lehetséges rendetlenséget megvalósítja. A nevetséges a rendnek könnyű, bár észrevehető megsértése.

A művészet céljának és rendeltetésének kérdésében Lévêque is teljesen Cousin álláspontján van. Elvet minden erkölcsi, vallásos, politikai, tudományos célzatosságot belőle, az illusiokeltést, a tiszta mulattatást sem tartja feladatának, hanem igen azt, hogy a lélekben a szépnek tiszta és nemes gyönyörét keltse. Erre pedig csupán a lángész képes. A lelkesültség az ő tüzes és termékeny cselekvése. Egyedül isten teremti a lángelmét s egyedül a lángelme hozza létre a szépet a művészetekben. Ezeknek tudományos felosztása helyett aesthetikai értékük és méltóságuk szerint való rangsorozatát kapjuk kettős alapról: a bennök kifejezett lélek, vagy erő szépségének s annak a képességnek foka szempontjából tekintve, melyet a szép lélek, vagy erő kifejezésében mutatnak. Legalólra az építészet kerül, mert a szervetlen, élettelen és mozgás nélküli anyaggal operál, mellette áll a kertészet, aztán jönnek a szobrászat, festészet, költészet. A zene elhelyezésénél írónk meg van akadva.

Mindenesetre a költészet alá rendeli, mert ez tagolt hangjaival hasonlíthatatlan szabatossággal fejezi ki a tetteket, ideákat, érzéseket, de épen ebben a tekintetben a festészetet is feljebb valónak kell kijelentenie. Viszont a zene a körébe tartozó érzéseket olyan energiával adja vissza, hogy a festészet, sőt a költészet is elmarad mögötte. Végre is a zenének közvetlenül a költészet alatt ad helyet, a nélkül azonban, hogy azért határozottan a festészet fölé állítaná.

Mig Lévêque, kiben a francia spiritualismus aesthetikáját legfejlettebb alakjában láttuk megjelenni, a szép objectiv létezését bizonyítgatta, addig Cherbulez Viktornál fordulat állott be: a képzelet helyezkedett az aesthetika központjába s a szépség és művészet ettől kapta melegségét, színét, sőt többet, egész valóját, teljes lételét. Megszoktuk, így szól, hogy a szépet valóságnak tekintsük, melyet csak ép hogy meg kell látnunk. De ez nagy tévedés. Igazában a szépben nincs semmi valóságos. A szép csak látszat és csak lelkünkben létezik, bennünk jön létre s mi is segítjük létrejöttét. A szépség viszonylagos, az abszolút szépségben való hit, csalódás. A szépség isteni hazugság. Cherbulez Voltaire-re való hivatkozással utal a különböző népek rendkívül elütő szépség-ideáljaira s a megszokás és gyakorlás nagy befolyását emeli ki izlésünk ítéleteire. Minél jobban finomodik, működik a képzelet, annál kijebb tolja a szép birodalmának határait. Lelkünknek ez a hatalmas képessége segít ahhoz is, hogy ábrándozás közben alakot adjunk bizonytalanul hullámzó érzelmeinknek. Jelenléte és közreműködése segíti a természettel való együttérzést, a titkos rokonszenvet, mely a létezőkkel egyesít. Ilyenkor sík, domb, fa, virág, szikla velünk van eltelve, szellő, madár tit-

kaink részese és hirdetője. A dolgok nem dolgok többé, hanem megmagyarázhatatlan örömeinknek és kéjes gyötrelmeinknek figyelmes tanui s a mi körülvesz, beszédes jelekben mutatja azt, a mi bennünk megy végbe. A képzelet, mely rendesen az érzékiség, vagy értelem jobbágya s vágyaink, vagy gondolataink parancsára hallgat, néha felszabadul rabságából és egyetlen törvényeül a maga gyönyörüségét tekinti. Ilyenkor aesthetikaivá válik. A művészet, melynek lényegét az utánzás sehogy sem meríti ki, mint játék és kedvtöltés a látszatban, szintén alkotásai közé tartozik.

Megemlítendő az a kiváló nyomaték, melyet írónk az egyéniségre helyez. Formulákkal a művészet dolgait elintézni nem lehet. Minden tehetség eretnek. Az igazi művészből mindig van valami. a mi csak az övé. Ez a művészetnek lényeges követelménye. Légy idealista, légy realista, de mindenekelőtt légy valami s légy tenmagad. Ez s a képzelet erejében való hite megkülönbözteti írónkat a pozitivistáktól, kikkel a szép relativitásának elfogadásában összetalálkozott.

AZ OLASZ IDEALISMUS MŰELMÉLETE.

ROSMINI. — TISZTA S NEM TISZTA IDEÁK. — A SZÉP MINT IDEA S MINT FORMA. — GIOBERTI ONTOLOGISMUSA. — INTELLEGIBILIS ÉS PHANTASTIKUS ELEM A SZÉPBEN. — A SZÉP S A FENSÉGES. — A MŰVÉSZET AZ ELROMLOTT SZÉPSÉGET ÁLLÍTJA HELYRE A KÉPZELET SEGÉLYÉVEL. — AZ ELMÉLET TOVÁBBI ÚTJA.

A bölcselkedés újabb fejlődése Olaszországban is a sensualismus ellen való harczczal kezdődik. Condillac maga, mint nevelő, tíz évet töltött az Appeninek tövében és tana meglehetősen népszerűsége tett szert az olasz tudományos körökben. Ez ellen lépnek fel az emberi gondolkozás körforgásának most nagy erővel jelentkező hullámától emelve, az idealismus képviselői, visszatérve a velünk született eszmék elméletéhez s Platon ideáihoz. Általában a német philosophia újabb irányához állanak közel, kivált Schelling hatása látszik meg rajtuk világosan, mégis bizonyos önállóságot ad nekik tisztán vallásos, theologiai, katolikus álláspontjuk.

Rosmini-Serbatl Antal (1797—1855), ez irány legbefolyásosabb követője, középuton akar haladni az empiria és az „idealis-skeptikus“ philosophia szélsőségei közt. Az abszolút lételnek velünk született eszméjét veszi alapúl, mely minden megismerés kiinduló pontja, feltétele s tudásunknak közvetlenül biztos tartalma. A végső, legfőbb eszme az emberi gondolkozás előtt a tiszta ideáknak egy korlátolt számára bomlik szét. Ezek a tapasztalástól érintetlenül az

észismeret körét alkotják, míg a tapasztalás és ész együttes működéséből előálló nagyszámu többi fogalom nem tiszta. Az előbbiek közt van a szépség is, mint az abszolút létnek egy nyilvánulása. Ez ugyanaz az idea, mely a megismerésre és cselekvésre való vonatkozásában, mint igazság és jóság tűnik fel és legtökéletesebb alakjában, mint abszolút ideal összeesik az isten lényegével. Elkülönülő fajai a megjelenés körében a természeti, észbeli és morális szépség, melyek e felsorolásuk rendjében, az abszoluthoz való emelkedés fokait jelölik. Az idea megvalósulásának tetőfoka a morális szépség. A szépség, mint megjelenő, az összhang és megegyezés határozmányai alá esik. Az egyes részek beleillenek az egészbe s valamennyi harmoniába kerül. A sok, melyből valami áll, most a szemlélő előtt elveszti különállását s harmonikus egészként jelentkezik. A szép az egygyé vált sok. A szépség mintegy szellemi fény, mely a tökéletes egységbe összevontból sugárzik. Ezt a formát összhangzóvá nyilván az idea teszi, mely benne megjelenik. A művészet feladata, Rosmini szerint, az, hogy az emberekre általában láthatatlan, magában való szépséget, hozzájuk alkalmazott és így általuk felismerhető utánzásban állítsa eléjük. Ezt a rendeltetést a keresztény vallásos művészet éri el legtökéletesebben.

Bölcsészetének vallásos és keresztény jellegét illetőleg Rosminivel, egyébiránt sokat bíralt elődjével, megegyezik Gioberti Vincze (1801—1852), az egységes, szabad Olaszország eszméjének lelkes apostola, turini egyetemi tanár, később politikai száműzött, majd visszatérte után miniszter. Szerinte minden tudás eredeti kinyilatkoztatás talaján áll és vallásos

hátterü. Nincs theológiától független megismerés. A bölcsészet alapeszméje az isteneszme, hiszen ő a teremtető Logos és az örök Ens, ki kezdete és vége a dolgoknak. Ezt az álláspontot először Platon foglalta el, kinél, nem, mint Kantnál, az ember, hanem isten volt a dolgok mértéke s a ki ezért magasabban is áll az újabb bölcsészeknél. Kant magát a philosophia Kopernikusának nevezte, ez a név azonban jogosan a görög bölcset illeti meg, míg a német, az ő tanával épen a régi Ptolemaios-féle geocentrikus felfogásnak megfelelő álláspontot foglalja el. Gioberti nagy ellensége az újabb bölcsészet egész irányának, a psychologismusnak, mely Descartes-tól kezdve a lélektant tette alapjául s természetszerűleg skepticismushoz vezet. Rosmininak is állandóan e felfogáshoz való közeledését vetette szemére. Ezzel szembe állítja saját ontologismusát, melyben a lét fogalmától száll lefelé. Állítása szerint a philosophiának nem szabad meghasonlásba jutni a hittel. A hitetlenség a lélek öngyilkossága. A bölcselkedés határait a kinyilatkoztatott vallás vonja meg. Ezen belül kell maradnia. A ki nem jó katolikus, nem is lehet tökéletes philosophus.

A szép, a fenséges s a művészi alkotás magyarázata is istenhez vezetí őt. Mindenekelőtt elválasztja a szépet a hasznostól és kellemestől. A hasznos szükségleteinkkel áll összefüggésben s így kívül áll a szépen s a szép tetszik ugyan, de nem minden, a mi tetszik, szép. A kellemest egyszerűen megérezzük, a szépnél a megértés játszik főszerepet, az kizárólag az érzéshez fordul, ez az érzés és képzelet útján az értelemhez. A szép nem is subjectiv, hanem objectiv létező, azért azonban nem anyagi, vagy külső dolog.

Elválaszthatatlan bizonyos érzéki formától, de ez a forma nem elégséges a szépség előállítására. A szépség szellemi, de a metaphysikai és matematikai igaztól épen úgy különbözik, mint a moralis jótól és mint Platon is vallotta, magában való idea, mely a „Logos“-ban lakozik. Lényegét ezért a formai kellékek felsorolásával nem határozhatjuk meg. Az egység a különféleségben, melyben Szent Ágoston és Leibniz keresték, nem meríti ki fogalmát, de az arány, harmonia, szabályosság sem. Minden költeményben különféle van egységbe foglalva, de ki mondhatja, hogy ebben áll a kiváló költői szépség? A szépben csakugyan van egység, de ez két elemének, az intellectuálisnak és az érzékinek egysége. A szép egy intelligibilis typusnak egy phantastikus elemmel az aesthetikai képzelet által létrehozott individualis egysége. Specifikus sajátága abban a módban van, a mely szerint az ő két eleme egymással, pusztá érintkezés, vagy kapcsolat helyett, valódi és szigorú aesthetikai egységbe olvad. Érzéki formájában az intelligibilis typust kell megközelíteni a szépnek, így lesz idealis. Az ideal, melyről, Gioberti szerint, kivált a németek roppant sokat beszélnek, a nélkül, hogy világos meghatározását tudnák adni, nem egyéb, mint az intelligibilis typus, a mennyiben a phantastikusban uralkodik és benne felragyog a maga tisztaságában, a nélkül, hogy az érzéki, mely kíséri, kisebbitené és eltörőlné.

A szépet a képzelet teremti meg, azzal, hogy az intelligibilis typust phantasiává alakítja át és az így készült képeknek észbeli életet ad. Közel áll hozzá a fenséges, fajaival, az erőbelivel és matematikaival, mely mint aesthetikai fogalom a széppel a tulajdonságok egész sorában megegyezik. Ez sem tisztán

intelligibilis, sem nem tisztán érzéki, hanem a két elemből összetett. Székhelye szintén a phantasia és szintén élénk és tiszta tetszést kelt a szemlélőben, a nélkül azonban, hogy lényege ebben állana. A különbség mégis köztük, hogy a fenségesnél az intelligibilis abszolút s a térnek és időnek, vagy az erőnek végtelenségében áll. A tetszés is természetére és fokára eltér. Egyik szigorú, félelmes, a másik kedves, szelid, vonzó; egyik erős, másik gyöngéd. A fenséges érzése kiválóképen vallásos, vagy vallástalan, végre megjelenése és kifejezése pl. a költészetben, nem választékos és ékes (mint a szépé), hanem egyszerű. A két fogalom azonban nem áll egymás mellett, hanem a szép származását illetőleg a fenségesre nyúlik vissza. Ez ugyanis a létrejövésnek egy korábbi fokát jelöli s a szépnek létrehozója és oka. A fenséges középen áll isten és a szépnek világa közt, úgy mint a tér s idő középen az Ens s a létezők közt s az isteni teremtmény erőnek közvetlenebb nyilvánulása. A szép ugyanis a formának az aristotelesi materiával való egyéni egyesülése, miből következik, hogy isten, ki a substantiákat semmiből elővonja, épen úgy megteremti a szépet s ez ugyanazon teremtmény erőből ered, melyen a fenségesnek egy faja alapszik. Másrésről az intellectualis típusok, a mennyiben a bevégezett substantiákon megvalósulnak, térben és időben állanak, miért is az universumnak ez a két formája, mely a fenséges egy másik fajának, a matematikainak elve, ép így a szépnek is székhelyéül szolgál. Gioberti ontológiai alapformulája, az Ens (isten) teremti a létezőket, aesthetikai alkalmazásában így hangzik: az Ens az erőbeli fenséges által (per mezzo) teremti a szépet, és a matematikai fenséges által tartja össze (contiene).

A szép a természetben s a művészetben jelenik meg. Az az isten alkotása, ez az istené az emberen keresztül. Igaz, hogy a természetben nem minden egyformán szép. Ez azonban nem így volt egykor. A világ régen a fenség és szépség tekintetében tökéletes volt s az isteni teremtmény kezéből kikerülve, az intelligibilis ideák fényében ragyogott. Közbejött azonban a romlás. Megjelent a bűn, az erkölcsi rossz és kíséretében a rút s erre a világ szépsége elhomályosult, elveszett. Most lépett előtérbe a művészet, hogy az elveszett szépséget a maga eszközeivel és módja szerint visszaállítsa. Feladata tehát nem állhat a természet utánzásában. A tökéletes szépség előállítására eszköze a phantasia, melynek eljárása a teremtmény okságéhoz hasonlatos. Az ember mint második teremtmény, a phantastikus világ létrehozásában utánozza az első alkotót, a kinek ő tökéletlen és véges képmása. A lelkesültség, mely a költőt, szónokot, művészt eltölti, valóságos isteni inspiratio, miért is igazán elmondhatta a költő, hogy isten lakozik benne.

A művészet történeti fejlődése, a vallás alapjáról tekintve, két korszakot, egy tévhitűt s egy igazhitűt mutat. Előbbibe tartozik Keletnek s Görögországnak művészete, az utóbbiba a kereszténységé. A keleti a fenségesre törekedett, míg a görög polytheismus a testi szépség ábrázolásának kedvezett és ártott a fenségesnek. Egyik sem tudott a dolgok tiszta intelligibilis típusainak megismeréséhez és ábrázolásához jutni. Ez a keresztény művészetnek volt fentartva, melynek legkiválóbb alakja Dante.

Gioberti philosophiája jó darabig befolyt az olasz bölcsészet további fejlődésére, aesthetikája sem maradt hatástalanul. Hozzá csatlakozott Fornari, ki a szép

tanát általános világelméletének vette alapjául s a beszélő művészetek aesthetikáját adta. Egyik-másik lényeges tétele Cartolanonál, Continál, Leonenál is visszatér. Ezeknek munkássága már a század utolsó negyedébe nyúlik bele. Tőle eltérést jelentett a hegeli tan, melynek kivált Vera Ágost volt lelkes terjesztője. Úgy ő, mint Tari az aesthetika terén is tevékenységet fejtettek ki. Végre a Kant bölcsezzetének széles körű térfoglalása a század második felében is meghozta gyömölcset az aesthetika számára. Cantoni, ki a königsbergi bölcshirataiban a mindent mechanikailag és physikailag kimagyarázni akaró positivismus ellenszerét látja, az „ítélőerő birálatát“ gondos birálatban részesítette. Egyebek közt a szépnek és fenégesnek subjectiv magyarázatát rosszalta benne. Így vélekedik Petrich Antal is, ki Gioberti elméletét bírálja s a szépnek (állítólagos) tiszta subjectiv fogalmát nála Kant meghatározásával hozza kapcsolatba.

Az aesthetikai kritika terén létrejött gazdag munkásságot e helyen nem érinthetjük.

AZ EMPIRISMUS ÉS POSITIVISMUS AESTHETIKAI VIZSGÁLÓDÁSAI.

FEJLŐDÉSTAN ÉS MILIEU-ELMÉLET.

NATURALISMUS A MŰVÉSZETBEN. — COMTE POSITIVISMUSA. — MILL STUART. — SPENCER FEJLŐDÉSTANA. — TAINE. — DARWIN A FAJOK EREDETÉRŐL. A SZÉP ÉRZÉKE AZ ÁLLATVILÁGBAN. — MIRE VALÓ A SZÉP A TERMÉSZETBEN? — ALLEN A SZINÉRZÉK KIFEJLŐDÉSÉRŐL. — SPENCER: A MŰVÉSZET EVOLUTIÓJA. — A FÁJDALOM ÉS GYÖNYÖR VISZONYLAGOSSÁGA. — AZ AESTHETIKAI ÉRZÉSEKRŐL. — TAINE. — AZ URALKODÓ KÉPESSÉG TANA. — A MILIEU. — LOMBROSO A LÁNG-ELMÉRŐL. — GUYEAU A JÁTÉKELMÉLET ELLEN. — PILO. — RUSKIN. —
TOI STOJ.

A XIX. század második felében az idealismus mindenütt hanyatlóban van. Az eszmények és „ábrándok“ helyébe józan utilitarismus, a valóságnak, a realitásnak szeretete lép. Minden téren az adott, a kézzelfogható, a tény áll az érdeklődés központjában. Az általában nyugalmasabb és békésebb időkben az anyagi jóllét előmozdításán s a művelődés terjesztésén munkálnak a népek. A gőz és villanyosság erejének felhasználásával s a technika vívmányai folytán óriási lendületnek indul a gyáripár és a közlekedési eszközök tökéletesítése a kereskedelmet segíti fejlődéshez. Az időről-időre rendezett világkiállítások az industria, technika s a műipar terén tett szédítően gyors haladásnak hirdetői. A negyedik rend, mely eddig háttérbe szorult, most művelődik, szervezkedik, erőhöz jut és erőszakkal csikar ki jogokat. A nagy iparúzó államokban a munkáskérdés s a socialis pro-

bléma zörget a törvényhozás ajtain s a demokrata és socialista eszméket szolgálja gyakran a tudomány, művészet, költészet és főleg a hirlapirodalom. Ez utóbbi óriási fejlődésével most nagy befolyáshoz jutott s a népnevelés mellett az eszmék terjesztésének, a műveltség demokratisálásának leghatalmasabb eszköze.

A költészetben jó darabig Európa-szerte a realizmus és naturalismus uralkodik. Az írók gondos megfigyelők és elemezők, tényeket, adatokat, bizonyítékokat gyűjtenek s állítanak egybe, aprólékosan részleteznek, a valóságot adva vissza nem nézik, rút, vagy szép-e, sőt a rútat találják érdekesebbnek, a fénykép hűségére törekszenek, nem élve még azzal a joggal sem, hogy a tárgyat előnyösen beállítsák s a nyert képen simítsanak. Zola épen kísérleti regényről beszél és egészen tudományos, exact módon kíván eljárni, a kísérleti orvostanból veszi módszerét s alapelveit, az ott a physikai életjelenségekre alkalmazottat egyszerűen az érzelmek s a szellemi élet terére vivén át. A kísérlet alatt nyilván nem akar egyebet mondani, mint hogy a költő a tények ismerete és a tudományos megfigyelés alapján dolgozzék s alakjait úgy beszéltesse és cselekedtesse, a mint a fenforgó körülmények közé helyezve, ezeknek behatása alatt szükségképen cselekedniök s beszélniök kellene. Ilyen „kísérletet“ hajtott végre beható pszichologiai, physiologiai, pathologiai tanulmányok után a Rougon-Macquart család tagjain, az öröklés törvényének s a változó milieunek hatását mutatva be rajtuk. A tudományos, leíró, tények, documentumok mankóján járó költészetben a phantasia szárnya meg van kötve s az egyéniség nem érvényesülhet igazán. Zola szerint ugyan a műalkotás a természetnek egy kiszakított

darabja, egy temperamentumon át szemlélve, de az alany szerepe mindenképen korlátolt. A subjectivizmus számára e körben nem nyílik tér. Fordulat csak később állott be, midőn ismét az idealizmus szellője kél szárnyra és a romantikus, phantastikus, mystikus, symbolikus lép a józan és éles körvonalakkal bíró s a jellemzetes helyébe.

A realismus, verismus, naturalizmus a képzőművészetekben is uralkodik. Itt is megtaláljuk a rútat, a mindennapit és jellemzetest s az objectív valóság hű visszaadására törekvést, mely idővel lassan helyet ad az alany érvényesülésének, meleg érzésének, intimitásának, individualitásának. Ennek a második áramlatnak fölülkerekedése a naturalizmus hanyatlását jelenti.

A tudományok közül e korban a természetet magyarázókat jutottak túlsúlyra és a szellem tudományai is kölcsön vesznek tőlük inductív, tapasztalati módszereiket. A philosophia magas szárnyalásából alászáll s a bizalmat, melyet elvesztett, a tények figyelembe vételével és innen lassu, biztos fölfelé haladás által akarja visszaszerezni.

Comte Ágost a bölcsészetet egyenes ellentétbe helyezi a theologiai és metaphysikai elméletekkel, melyek közül az első a világ magyarázására magasabb természetfölötti lények felvételéhez folyamodott, mindenütt titkos hatalmakat látott, elhanyagolta a tapasztalást, a képzeletre hallgatott s a második a dolgok lényegét vizsgálta, elvont fogalmakkal, okságokkal operált. A positiv bölcsészet nem törődik a végokokkal s a lényegre vonatkozó kérdésekkel, nem álmodozik a feltétlenről, melyet meg nem ismerhetünk, hanem a tapasztaláshoz ragaszkodik, a tényeket s a

bennök megjelenő törvényeket nyomozza. Eredményei viszonylagosak. Az, hogy minden relativ, ez most az egyetlen absolut elv. A tudományok rendszerében fontos helyet foglal el a biologia, mely az életjelenségekben mutatkozó általános törvényeket, az újjáalakulás és bomlás szakadatlanul folyó folyamatait vizsgálja, kimutatva, hogy az emberben levő összes lelki folyamatok nem egyebek, mint a szervezetnek a környező dolgok behatására keletkező termékei. Így ember és állat közt nincs lényeges különbség s az állatok szellemének és erkölcsének tanulmánya az ember „intellectualis és moralis physiologiájának” szempontjából rendkívüli fontosságu. A sociológiában szintén nagy fontossága van a biológiai törvényeknek. E tudomány módszere azonban a történeti. A socialis dynamikának feladata épen az, hogy az emberi művelődés és társadalom evolutiójának rajzában azon változhatatlan természeti törvényekre mutasson rá, melyek a történeti fejlődésre hatottak.

Az a positiv philosophia, mely Comte után Franciaországban, de kivált Angliában virágzásra jut, sokban, néha lényeges kérdésekre nézve is, eltér genialis alapítójának tanaitól, de az absoluta vonatkozó kérdések mellőzésében, a metaphysika és dogmatismus elítélésében, a tudás és megismerés relativitásának hangsúlyozásában, a megfigyelés és az inductio általános alkalmazásában, a lelki jelenségeknek az életaniakkal való szoros kapcsolatba hozásában s abban, hogy a tényeket és jelenségeket fejlődéstani szempontból szereti tekinteni, egyetért vele. Így Mill Stuart Comte-nál rosszalja, hogy a lélektani belső megfigyelést elvetette, de egyebekben nagy tisztelője. Ő maga azt tanítja, hogy mindaz, a mit a tárgyakról tudunk,

csak az általuk felkeltett érzéletekből áll. Maguk a tárgyak, ép úgy, mint a szellem, mely őket fel fogja, kívül esnek megismerésünk határain. Philosophunk, úgy, mint atyja Mill James, a Hartley-féle associatio-elméletnek hiva s a társulásnak összetett lelki képzeink alakulásában nagy jelentőséget tulajdonít.

Spencer szintén ott találja a jelenségek mögött az abszolútot, az ismeretlent és úgy a gondolkozás eredményeinek, mint folyamatának vizsgálatából a megismerés viszonylagosságát olvassa ki. Megállapítja, hogy mindenütt a mindenségben az anyag és mozgás szakadatlanul új, meg új kapcsolatokba lép. Nyugvás, megállapodás nincs sehol, ha az anyag integrációja túlnyomó, fejlődik, ha az anyag desintegrálódik, bomlik, de vagy egyik, vagy másik irányban szüntelenül változik minden. E nélkül halott volna a mindenség. Az evolutio folyamatában azonban a mellett, hogy az eddig szétszórt összefüggésbe lép és egygyé válik, másodlagos változásként egyszersmint differentiálódás is áll be, vagyis az egynemű, mert az aggregatum különböző részein különböző külső hatások érvényesülnek, különmeművé lesz. E két folyamat együttes hatása folytán a határozatlan egyneműségből határozott különmeműség támad s a részek, melyekből az egész megalakul, mind élesebben elhatárolódnak egymástól. A fejlődés törvénye uralkodik az egész mindenségen, az égi testektől le a legkisebb szervezetekig s az ember szellemi és társas tevékenységének minden alkotásáig. Ha azt, a mi van, meg akarjuk ismerni, azt kell vizsgálnunk, hogyan állott elő, a létnek kulcsa számunkra a levés folyamatának megfigyelése. Maga Spencer synthetikai rendszerében ezen

alaptörvény érvényesülését mutatja ki az összes tudományok körében.

Taine is positivista. Tapasztalatokat szerezni s az ezen az alapon támadt ítéleteket és képzeteket elemezni, ebből áll szerinte az egész tudományos módszer. A tudomány a feltűnő, az okozott tényektől a rejtettekhez, az okozókhoz kell, hogy vezessen. A lelki tünetmények szerinte is szoros kapcsolatban és párhuzamosságban vannak a physiologiaiakkal, a morális jelenségek az érző és mozgó idegek játékaival. Ilyenformán a tényeknek két hosszú sora támad, melyek közül az egyik szükségképeni feltétele a másiknak s melyek olyan pontosan megfelelnek egymásnak, mint ugyanazon ívnek belső és külső görbülete.

A gondolkozásnak és vizsgálódásnak ez az új iránya, melynek legfőbb vezető eszméit érintettük, az aesthetikai elméletre is kihatott, mely most a XVIII. századbeli angol sensualisták és associató-aesthetikusok eredményeit is fölülvizsgálja és részben felhasználja. A feladat nagysága és nehézsége útját állotta annak, hogy egyelőre ezen az alapon teljes tudományos rendszer támadhasson, de a termékeny gondolatok és becses részletvizsgálatok előkészítették a jövő fejlődést. A következőkben áttekintjük e munkálkodás legfőbb eredményeit.

* * *

A fejlődés-elmélet első nagy sikereit a természet-tudomány terén érte el, hol Darwin Károly (1809—1882) széleskörű tapasztalásra támaszkodva, éles elmével igyekezett az állatfajok eredetének és evolúciójának sűrű homályban levő kérdésére világosságot deríteni. Míg a régi elmélet a fajok változhatatlansá-

gát és külön-külön való teremtetését feltételezte, ő az elkülönültség helyett szoros összefüggést talált, és a merev állandóság helyett folytonos alakulást, enyészést és egymásba való fokozatos átmenetelt állapított meg náluk. Megmutatta, hogy kezdet óta (s e folyamat ma is szakadatlanul tart) a természeti kiválás következtében módosultak, a létért való küzdelemben, a kedvező, vagy kedvezőtlen viszonyok hatása alatt fejlődtek, vagy satnyultak, esetleg el is pusztultak a fajok. Ezekben a rendkívüli szétágazásuk és eltéréseik mellett is meglevő nagyfoku egyezés biztossággal arra enged következtetni, hogy mind a különböző formák aránylag csekély számú ősförmától, az állatok pl. négy vagy öt törzsapától származtak le, sőt egy kis merészséggel arra is gondolhatnánk, hogy minden állat és növény egyetlen prototíptól eredt s határozott törvények szerint vált szét sokfélévé s fejlett a magasabb állatok soraivá. Darwin művének zárószavai szerint valami fenségest érez abban a gondolatban, hogy az életet, erőivel együtt, a teremtető eredetileg csak néhány, vagy talán épen csak egy alakba lehelte s ebből az egyszerű kezdetből a legszebb és legcsodálatosabb alakok végtelen száma fejlődött s fejlődik jelenleg is.

Az ember is tagja a létezők hosszú sorozatának s ő is az evolutio törvényei alatt áll. Megismeréséhez tehát az állatvilág analog jelenségei fontos adalékok gyanánt szolgálhatnak. Az aesthetikai érzék, a szép iránt való fogékonyság kezdetleges formáját is e mélyebb rétegekben kell keresnünk. Igaz, hogy az embernél a színek, hangok, alakok érzetei eszmékkel, gondolatokkal társulnak, de maguk a benyomások iránt az állat sem közömbös, ez is gyönyörködik a

színekben, hangokban, alakokban, sőt ha arra az undorító diszítésre s borzasztó zenére gondolunk, melyben a vadaknak kedvök telik, szinte azt állíthatnók, hogy e műveletlen emberek aesthetikai érzéke nem fejlett ki annyira sem, mint a madaraké. Az állatot nem hatja meg a csillagos éjnek, vagy szép tájnak látása, a zene szépsége sem, de a műveltségtől és magasabb associatióktól függő ilyen tárgyakban a műveletlen ember sem talál élvezetet. Az embereknek eltérő izlését a fejlődés foka s a fejlődésben érvényesülő változó tényezők hatásából kell kimagyarázni. Minden nép istenábrázolásaiban kétségtelenül a legtökéletesebb szépséget igyekezett megérzéskíteni s hogy milyen elütő az eredmény, láthatjuk, ha a görög Jupitert, vagy Apollot az egyiptomi szobrokkal, vagy a közép-amerikai fertelmes féldomborművekkel vetjük egybe. Darwin felhossa egyesek nyilatkozatait, melyek azt látszanak bizonyítani, hogy az Afrika belsőjében élő s európai emberrel soha érintkezésbe nem került népek eszméi a szépségről a mieinkkel egészen véve azonosak, de nagyszámu ellenkező tényt állít velök szembe s ezekkel kétségtelenné teszi, hogy a szépség nem változatlan és eszméje nem velünk született.

Hogy miért tetszik a fényes szín, vagy a hang, Darwin szerint eldönthetetlen, annyi bizonyos azonban, hogy a szépség a természetben mindenütt teleologikus jellemű. Azt a felfogást, hogy a test egyik-másik része csupán a szépség kedvéért, az ember, vagy a teremő gyönyörére teremtetett volna, irónk merőben tarthatatlannak jelenti ki. Gúnynyal kérdezi, hogy vajjon az eocen korszak gyönyörű csigái s a secundár korszak finoman véselt ammonitjei csak azért

származtak-e, hogy majdan az ember a muzeumok gyűjteményeiben megbámúlhassa s az a sok parányi, láthatatlan szépség a természetben arra való volna-e csupán, hogy görcső alatt nagyítva csodáljuk? A szépség ezekben az esetekben, úgy látszik, egyszerűen a növekvés részarányosságának tudható be. Annál világosabb a hasznosság és czélszerű rendeltetés elve a növényvilágban, hol a virág szépsége, élénk színe arra való, hogy a rovarok könnyen észrevehessék, a minek negatív bizonyítéka, hogy ott, ahol a szél termékenyíti meg s rovarok látogatására nincs szüksége, a virág nem szép, zárt, színtelen. A gyümölcs is azért kedves a szemnek és inynek, hogy a madarak s más állatok figyelmét magára vonja, étvágyukat ingerelje s a mag, elnyeletvén, bélürülékeikkel szerte hordassék. A him állatok, madarak s némely hal, hüllő s a ragyogó színű pillangók szépsége más eredetű s az ivari kiválás eredménye, a mennyiben a nőtények mindig a legszebb hímeket választották ki. Néha aztán a nőtény is épen olyan szép, mint a him, a minek oka, úgy látszik, az, hogy az ivari kiválás által szerzett színezet mind a két nemre átszállott. A szépség az embernél is ilyen eredetű lehet.

Darwin, mint látjuk, új és meglepő hypothesisét, mely azonban nem akar az összes szép magyarázatára szolgálni s mely mint egész elmélete a mechanizmus és teleologia elveinek egyeztetésén fordul meg, csak néhány merész vonással vetette oda. Kifejtésére nem gondolt. Jelentősége a fejlődés erős kiemelésében s nem eredményeiben van.

A nyomaiba lépők közül, kik rendesen megelégedtek a Darwinnál kijelentett tételek illusztrálásaival, csak Grant Allent (szül. 1848.) említjük fel, mint a

ki a szépben levő hasznosság és czélszerű rendeltetés elfogadása mellett az érdektelen aesthetikai tetszést is felismerte és magyarázni igyekszik. A színérzék, melynek evolúciójáról írónk külön könyvet irt, szerinte általában az állat önfentartásának szolgál. Helyhez kötött állatnál, mely zsákmányát nyugodtan be kell hogy várja s ellenségétől sem menekülhetne, ha mindjárt észre is venné, jelentősége alárendelt s fejlődése is alanti fokon marad, ellenben a repülő állatoknál, halaknál és rendkívül mozgékony erdei emlős állatoknál igen fontos szerepet játszik és fejlett. Az állatok színes öltözetét, a virágok és gyümölcs élénk színét írónk is Darwin alapján magyarázza s a kiválasztás befolyását rendkívüli jelentőségűnek mondja. Az állatoktól s embertől függetlenül állott ugyan elő a szivárvány, a naplemente pompája, a kék ég, a zöld, vagy biboros tenger, a vörös szikla, a fák, bokrok zöldje, az ős szingazdagsága, a drágakövek és ásványok ragyogása, de már nekik, illetőleg magunknak köszönhetjük a virágok, gyümölcsök, a tropikus lepkék, madarak tarkaságát, a hermelin, czeboly, róka, evet bundáját, leányaink rózsás halántékait, fényes ajkait s a festékekkel való mesterséges színezést a használati tárgyaktól, színes ingektől elkezdve fel a sixtusi Madonnáig, vagy a kölni domablakáig.

A színérzék azonban nem áll kizárólag a faj- és életfentartás szolgálatában. Az állat is feltűnő előszeretettel mutat néha a fény és ragyogó, csillogó tárgyak iránt s az ősember is diszt alkalmazott, a nélkül, hogy itt haszonról beszélhetnénk. Az érzék általában kétféleképen fejlődött: finomodott, azaz az éles, erős hatások (vörös szín) után a finomabbakat, szelidebbe-

ket kezdette kedvelni és lazább összefüggésbe jutott az élet érdekeivel, azaz aesthetikaivá lett. De még legfejlettebb fokán sem egyéb, mint a táplálékkal való eredeti összekapcsolásból nyert kellemes érzések átvitele. Spencer mondotta egyszer, hogy a falun, vagy vidéken tartózkodás s a kóborlás hegyen-völgyön át régi, civilisálatlan állapotunkra emlékeztet s innen ered kellemessége. Ezt Allen azzal toldja meg, hogy a szín és illat érzéke eredeti gyümölcssevő ösztöneinkre nyúlik vissza s korábbi állapotaink homályos emlékével függ össze. Gladstone-nal, ki ez időtájt feltűnést keltett azon állításával, hogy a görögöknek Homeros korában még nem volt fejlett színérzékük, írónk nem ért egyet. Teljes lehetetlennek tartja, hogy egy ilyen határozott és változatos képesség a görög ókortól maig terjedő aránylag rövid idő alatt fejlődhetett volna ki. Ellenkezőleg a színérzék gyökere visszanyúlik az ember s az emlősök előállítását megelőző őskorba s az első állati élettel együtt lépett fel. A mi azóta történt, csak tökéletesítése volt az érzésnek.

Más műveiben Allen a szépnek physiologiai alapját keresi, az élénk színek és rhythmikus hangok által keltett tetszés okait az idegek bizonyos állapotából magyarázza, az aesthetikai tetszést, mint imént, különválasztani törekszik az életfentartás és fajfenntartás ösztöneinek hatásától és már Spencer után, a játékosztön nagy jelentőségét emeli ki.

Spencer Herbert (szül. 1820), bár kidolgozott aesthetikai elméletet nála sem találunk, mégis a Darwin-felfogás egyoldalúságát sokban elenyésztette. Nagy synthetikai rendszerének több részében találunk aesthetikai vonatkozásokat. Biológiájában a szépség létrejöttét Darwin módjára magyarázta, Ethikájában az

élvezetek tárgyalásakor a művészetek jelentőségét fejtegette. Sociológiájában a foglalkozások tárgyalásakor a művészetek eredetéről s evolúciójáról beszélt. Itt rámutatott arra, hogy a gyerek valami szeretett ember közeledtére ugrálással s kiáltozással ad kifejezést örömének. Így tesznek a népek is, ha győzelmes főnököt, vagy királyt fogadnak s ezekből a nyilvános alkalmakkor állandóvá, a hódolat kifejezésévé és szabálytalan és rhythmus nélkül való alakjukból ismétléskor kimértté és rendezetté váló megnyilatkozásokból eredt a táncz és ének. Velök társult a költészet, mint a nagy tettek dicsérője. Az építészet is a régi népeknél az ősök tiszteletéből folyt (síremlékek, templomok), a szobrászat és festészet is a primitív vallásban gyökerezett és bálványok s az elhunytak képeinek felállítására szorítkozott.

Ezeknél a megjegyzéseknél fontosabb az az anyag, melyet a Psychologia tartalmaz s itt mindenekelőtt a gyönyör és fájdalom származásáról és feltételeiről szóló fejtegetések. Írónk szerint a fájdalom a szervek tétlenségének, vagy túlfeszített tevékenységének eredménye, a gyönyör tehát a két szélsőség közt középen maradó tevékenységet kíséri. A gyönyört minden látzólagos kivétel ellenére is a szervezetre kedvező, a fájdalmat a szervezetre káros folyamatok kísérőjének tekinthetjük, a gyönyör az életet fentartó tevékenység ingere, a fájdalom elriasztó eszköz az életet megrontó tevékenységtől, a hol azonban ismét figyelniünk kell az egyén s a faj fentartásának néha egymással ellentétes követelményeire. Minden ilyen érzelem a tapasztalás tanúlsága szerint viszonylagos. A mint az ütés, melyet a nagy állat alig érez, a kicsinyt összezúzza, úgy az ember is edzettsége s a központi idegrendszer

különböző fejlettsége, vagy az esetleges állapot szerint, melyben van, különböző fogékonyságot mutat a fájdalom s öröm iránt.

Spencer külön tárgyalja az aesthetikai érzéseket, melyeknél az egyén szervi egyensúlyának, vagy a faj fentartásának érdekei nem jönnek számba. Eszébe jut, hogy egy német írónál (ki volt s hogyan fejtette ki, nem emlékszik rá többé) az aesthetikai érzelmek forrásául a játékösztönt találta megjelölve. Innen indul ki ő is. Azt a tényt említi, hogy a felsőbb rendű állatoknál, melyeknél az élet- és fajfentartás nem köti le az összes erőket s a különféle képességek közül sem mindenik talál állandó foglalkozást, az idegközpontok, melyek rövidebb, hosszabb ideig tétlenek voltak, rendkívüli készséget nyernek a tevékenységre s a valóságos ténykedés hiányában mímelik, utánozzák ezt. A játék a nyugvásra kárhoztatott erőknek fölösleges és céltalan gyakorlása. Így használja a patkány rágófogait, a macska karmait sokszor teljesen szükségtelenül s a mi már a játékhoz közelebb áll, így rendeznek ragadozó állatok és kutyák utánzott, színlelt harczokat és vadászatokat, így játszik a macska a földre hullott gyapotgombolyaggal, a romboló ösztön realis kielégítését idealissal helyettesítve. A gyermekek játéka is a nagyok tevékenységét dramatisálják, a fiuk harcias játékaikkal bizonyos módon rabló ösztöneiket elégítik ki és felnötteknél is az ellenfél legyőzése, a diadal öröme, tehát egoista érzelmek szerepelnek, a tevékenységgel magával járó gyönyör mellett, a játék motivumául.

Az aesthetikai érzéseknek a hasznostól való függetlenségét bizonyítja az a tény is, hogy összes érzéseink közül azokat s annyiban nevezzük aesthetikai-

aknak, melyek s a mily fokban az élet közvetlen szolgálata alól felszabadúlnak. Az izlés érzékleteinek egyáltalában nem tulajdonítunk aesthetikai értéket, a szagoknak sem, ellenben a szín és hang már szép. Az életnek közvetlen érdekeitől való függetlenség azonban az aesthetikai jellegnek csak egyik feltétele s a szépséget a jónak fogalmától elválasztja.

Ilyen érzéseink több gyökérből erednek. Egy részük tisztán physikai feltételektől függ s nem egyéb, mint a sensationnak tökéletesebb módja. Ez akkor áll elő, ha a physikai okok az érzékszerveket lehetőleg élénk és zavartalan tevékenységbe hozzák s például a hangok harmoniájánál (a színeknél is valószínűen így van a dolog) a rezgések kellő viszonyai fülünkben a különböző folyamatok legkisebb összeütközését és az együttműködés legnagyobb összegét keltik s így a fájdalmastól, mely, mint láttuk, az egyes idegelemek működésének túlságából ered, megkímélnék. Az egyszerű érzések azonban másodlagos gyönyört is nyújthatnak, ha a közvetlenül, különös ingerek által keltett helyi érzéselemek mellett olyanok is támadnak, miket közvetve az idegrendszer szélesebb ingereltetése idéz elő. A szép szín, vagy hang kellemes hatása végre a tapasztalás útján szerzett képzettársítástól is függ, melyet azonban nem szabad a gyönyör egyetlen, vagy legfőbb okának tekinteni. A pusztá harmonia élénk gyönyört ébreszthet, melyet associációval hiába akarnánk megmagyarázni. Spencer ezt a három forrást a combinált sensationknál is feltalálja. A test mozgásai először is akkor bájosak, ha sok izmot mérsékelt és harmonikus tevékenységbe hoznak, a nélkül, hogy egyet igen erősen megfeszítenének. A testek folyékony körvonalaiban való gyö-

nyör is (szemben a szögletesekkel és szabálytalanokkal) részben attól függ, hogy ennek szemlélése közben a szemízmok tevékenysége sokkal harmonikusabb és kevésbbé fárasztó s nem érezzük a mozgásban való hirtelen megállás és irányváltoztatás kínos érzését. A másodlagos gyönyör s az associatio is előfordul mindenütt. Az utóbbira példa a zenében a dallamos elem. Az egyes zenei cadenzáknak benyomása lényegesen függ az érzelmek hatása alatt álló emberi hanghoz való vonatkozásuktól. Ha egy dallam hangjai vidám lelki állapotot ébresztenek, az örömteljes sympathia érvényesítésére adnak alkalmat, ha fájdalmas lelki állapottal kapcsolatosak, a részvét gyönyörébe merítenek.

Az aesthetikai érzések nincsenek a fejlettségnek ugyanazon fokán. Legalúl az édes illatok, szép színek, kedves hangok, valamivel feljebb a hangok és színek harmoniája által keltettek állanak. Ezek fölött helyezkednek el azok, melyek többé-kevésbbé összetett észrevételekkel kapcsolatban lépnek fel, tehát a formák, fény- és árnyékcómbinatiók, egész dallamok és accordsorozatok s ismét magasabb az alak és szín, a dallam és harmonia együttes jelentkezése. Míg az eddigi aesthetikai érzéseknél a praesentativ elemek lényegesek s a repraesentativek mellékesek voltak, addig most a szoros értelemben volt aesthetikai érzéseknél megváltozik ez a viszony. Most az alak és szín a festményben, a hangegymásután és akkord a zenében, vagy énekben s a szó-symbolumok egyszerű segédeszközök arra, hogy velök idealis úton bizonyos érzelmeket felkelthessünk. Ezen a legmagasabb fokon ismét azok lesznek magasabbak, melyek az altruista érzések felélesztése folytán támadtak.

Lejebb sorolandók az ego-altruista és legalúlra az egoista érzések. Ebből a szempontból tekintve, a művészetek alkotásai közt sok mindent, a mit általában csodálnak, alacsonyabb fokra kell alászállítanunk. A görögök eposa egoista és ego-altruista érzésekre vonatkozik s mennyi a középkori s újkori művészetben az alacsony érzésekkel kapcsolatos mű! Horace Vernet csataképei, a kidolgozás minden szépsége mellett is, érzékies és gyilkos jelenetei miatt alacsony fokán állanak a tökéletességnek.

Igy Spencer aránylag kevés lapon egy felépítendő aesthetikának sok lényeges alkatelemét nyújtotta. Megvetette az alapot hozzá az aesthetikai érzések tiszta kiválasztása által, megjelölte ezeknek okait s feltüntette legfőbb formáit. Itt azonban megállott. A tudomány, melynek keretébe mindezeket beillesztette, nem engedett tért arra, hogy a felhozottakat a műelmélet érdekében értékesítse. Hogy azonban az alap eléggé szilárdnak és sokat ígérőnek bizonyult, mutatja nyomában az angol aesthetikai elméletnek föllendülése, melynek Allen-en kívül Sully Jakab a főbb képviselője.

Mig Spencer főleg az aesthetikai érzéseket vette tekintetbe, Taine Hippolyt (1828—1893) aesthetikus, bölcsező és történetíró a művészi alkotások felé fordult figyelmével, a művészet evolúciójának s az egyes mű létrejövésének feltételeit és törvényeit nyomozta. A régi dogmatikai iránynyal szemben, mely mindig a szépnek valamiféle meghatározását bocsátotta előre, kizárólag tapasztalati és történeti alapra helyezkedett, a tényeket mutatta fel, s ezeknek okait kereste. Általában a lélektani analysisnek a vegytanihoz, vagy botanikaihoz hasonlatos módjával él, mely eljárás

szerinte egyetlen módja annak, hogy a szellem tudományát is pozitívvé tehessük. Általában a természet s a szellem tárgyai, valamint a természettudomány és történettudomány közt szoros analogiát lát. Az erkölcsi tényeknek csak úgy van oka, mint az emésztésnek, izommozgásnak, állati melegnek s a bűn és erény termékek, mint a vitriol és cukor. A tudománynak az okok mechanizmusát kell kimutatni s ez lényegében egy mindenütt. Ezért Cuvier, Saint-Hilaire, Darwin törvényei a szellemi élet terén is érvényesek. A jelenségek itt is a mechanikai törvények alá helyezkednek s legfeljebb az a különbség, hogy a szükség és a tehetségek mérésére nincsenek a nyomás, vagy súly meghatározásánál alkalmazni szokottakhoz hasonló pontos mértékeink. Azért azonban mégis lehetőség szerint az okok mechanizmusát kell kimutatni ott is, itt is.

Taine a történet ilyen felfogásában Montesquieut és Stendhalt nevezi meg elődei gyanánt, a kritikában pedig Sainte-Beuve-öt, ki megmutatta, hogyan kell az egyént alakító külső körülményekre, a fajra, az öröklésre, neveltetésre, házi környezetre, családi befolyásra, az élet, társaság és irodalmi kör hatására figyelve, s az ezen hatások alatt megalakult egyéniséget legbensőbb, igazi lényét mutató vonásaiban tanulmányozva, az embert megismerni s megismertetni.

Már most az egyént lelki életének sokféle nyilvánulásaiban, egy kort összes jellemző tulajdonságaiban vizsgálva, az észrevételek roppant nagy számához jutunk. Ezek megzavarnak. Hogy áttekintésünk legyen, egyszerűsíteni kell a dolgot, a lényegest, a többit meghatározót kell kiemelnünk. Ezt megkönnyíti az, hogy például a sok jellemző vonás, melyre a költő

lelki meghatározottsága szétbomlik, nem független egymástól, hanem mintegy organikus testhez hasonló rendszert alkot, úgy, hogy mindenik a többivel kapcsolatban áll s egyiknek változataival a többi is szükségképen módosulni fog. Az a főtulajdonság, mely az ember számtalan kuszált fonálból álló lelki szövődékének kisszámu uralkodó hajlamai fölé emelkedik s a lelki élet változatos jelenségeit egységbe foglalja, a fő, az uralkodó képesség. Hasonló módon kell eljárunk nagyobb egészek, egyes iskolák, vagy korok művészetének megismerésénél is. A tények külön csoportjainál kezdve a vizsgálódást, kell végig menni valamennyin s ha utoljára az eredményeket összefoglaljuk, azt fogjuk találni, hogy különböző görebeinkben ugyanazon elemek maradtak, annak bizonyosságául, hogy ugyanazon képességek és szükségletek hatottak a szellemi munkásság minden terén. Így a tények, mik eleinte egymástól elkülönülve mutatkoztak, most összefüggésbe kerülnek, egy közös gyökérré nyúlnak vissza.

A nagy, lényeges jellemvonásokat kiemelő ilyen eljárás, ha a tények egybevetéséből ered és nem erőszakos construálás, jó szolgálatot tesz mindenütt. Csak azon ütődhetnénk meg, ha Taine az uralkodó képességet, (vagy képességeket, mert a lélekben nincs egyeduralom) nem csak a többiek közül kiemelkedő fő-jellemvonásnak tekintené, hanem a többit egyenesen ebből akarná levezetni. Ezt azonban Taine, bár az elméletben mutat is ilyesmire hajlandóságot, tényleg nem követelte s nem is követte. Brandes utalt rá, hogy a nagy írók és emberek kitünő jellemképeiben, például Balzac jellemzésénél az egyes vonásokat egymás mellé rendezi, a nélkül, hogy egységes forrásra való visszavezetésükkel törődnek.

Most az a kérdés, minő okok hatására áll elő egy költő, egy műalkotás, vagy egy kor jelleme? Taine szemében minden mű többszörösen meghatározottnak tűnik fel: mindenekelőtt szerzőjének más alkotásaival szembetűnő rokonságban áll, de a művész ismét hazája és kora többi művészával mutat stílus és felfogás tekintetében megegyezést s ők valamennyien a társadalommal vannak összefüggésben, hangjukból kihallszik tompán annak a népnek éneke, melynek dalnokai voltak, alkotásukban a korszellem és erkölcsi világnézet tükröződik. A szellem művei e tekintetben is feltűnő megegyezést mutatnak a természeti létezőkkel. Mint a narancsmag az égőv, talajminőség s általában a physikai hatások kedvező összetalálkozása folytán fogamzik meg és fejlődik fává, úgy a művészet is a moralis légmértéknek, mint az erkölcsi és szellemi élet összállapotjának befolyása alatt áll. Mint a szél által odasodort magvak közül csak az kel életre, mely fejlődési feltételeit megtalálta, úgy a szellemi téren is a különféle tehetségek közül azok bontakoznak ki, melyek a kor uralkodó irányával összeesnek. Az ilyeneknek minden segítségére van, az ellenkező irányban haladni akarókat akadályozza minden. Minden korban a megváltozott helyzet megfelelő szükségleteket, képességeket, és sajátos életmódot teremtett meg, melyből a kor typusa kiemelkedik.

A hol a ható tényezőket teljesen felsorolja, Taine három nagyjelentőségű őserőt állít fel: a fajt, a környezetet s az időpontot. Faj alatt az embernek veleszületett és örökölt s a népek különfélesége szerint változó tehetségeit érti. Minden nép jellemét úgy tekinthetjük, mint minden megelőző cselekedetének és érzésének foglalatját, mint valami súlyt, melyet

csaknem lehetetlen fölemelni, mert a mult minden pillanata hozzájárult megnehezítéséhez. Ehhez társúl a környezet. Az ember ugyanis nincs egyedül a világon. Beburkolja a természet, körülveszi a többi ember s így az eredeti és állandó vonáshoz esetlegesek és másodrendűek csatlakoznak s a természeti (égalj), vagy társadalmi, politikai körülmények elrontják, vagy tökéletesítik a természetes anyagot, mely kezeik közé került. Végre a most ható belső és külső erők mellett megvan már a munka is, melyet elébb egyesülten létrehoztak s ez maga hozzájárul a következők létrehozatalához. A nemzeti jellem és a környezet működése nem sima lapon történik, hanem a nyomok rajta már meg vannak jelölve. Így a művésznél különbséget tesz, hogy előd-e, vagy utód s volt-e mintája, vagy nem s időnként bizonyos uralkodó fogalmak meghódolni készlik az embereket. Taine rámutat, hogyan ered az okok összetételéből, mechanikus módon a történelemnek sok complicált jelensége. Az angol forradalom egyszerűen az angol jellemből s a Tudoroktól hátrahagyott despotismusból származott, XIV. Lajos monarchiáját a francia jellem s a nemeség anarchiája hozta létre. Írónk a nagy okok ilyen összetetalálkozásából magyarázta az irodalom sajátos jellemét és kibontakozását Angliában, a művészet elütő tulajdonságait Olaszthonban, Görögországban és Németalföldön, valamint a jelenkori Franciaország megalakulását. Mindenütt meglepő, eredeti felfogást tanusít, a fejlődés útját gondosan rajzolja, gazdag éles megfigyelésekben, imponál széleskörű tudásával, finom ítélő és jellemző erejével.

Vannak azonban fogyatozása is s ezek közül egy általános és elvi jelentőségű. Az okok mechanis-

musában, melyből hiány és maradék nélkül folyt és eredt minden, sehol sem találunk helyet az egyén, a lángelme számára. Taine védekezett e vád ellen. A kik rosszalják, úgymond, hogy kizárólag a faji jellemet s az általános viszonyokat nyilvánítja a történelem működő nagy erőinek s az egyéniséget általuk elnyomatni engedi, azok elfeledik, hogy ezek a nagy erők maguk sem egyebek, mint az egy irányban haladó és törekvő nagyszámu egyének hajlamainak és képességeinek összegei. A kik szemére vetik, hogy az embert környezetének befolyása alá rendelve, független és szabad személyiségétől megfosztja s gépezetté teszi, nem gondolják meg, hogy az individualis lélek elemeit épen képességei s hajlamai teszik, ezek, ha az általános helyzettől, vagy nemzeti jellemtől nyeri is, személyes tulajdonai s ha általuk hat, magától, önként, saját erejéből, kezdeményezéséből és teljes felelősséggel cselekszik. Ez a nyilatkozat is világosan mutatja, hogy a lángelme igazi megértését ironknál nem kereshetjük. E tekintetben a természeti tárgyak, mikkel a szellemi tényeket mindig kapcsolatba szerette hozni, sem nyújthattak neki semmit. A narancsfa magjai, melyeket mint az életerő foglalatait, az emberi tehetséggel összehasonlított s a fák, melyek belőlük előállanak, egyéni jellem nélkül valók. Taine-nek igaza van abban, hogy az egyén nem független a milieutól s az átöröklés által is determinált. Mert e meggyőződésével összhangzott, üdvözölte olyan örömmel Ribot tanulmányát az átöröklésről, mely kimutatta, milyen szívósággal áll ellent az öröklött jellem minden módosító behatásnak s azt is, hogy minden tudatos vágy tudatlan elemek óriási számára nyúlik vissza s az „én” sötét mélyében rejtett tényezők myriadjai gyűlnek fel,

hogy ténykedéseinkre befolyjanak. De bárhogyan vélekedjünk is létrejöttéről, az egyéniség jelen van s mutatkozik mindenütt a szellemi élet terein. Az a tény, hogy ugyanazon kor, faj és környezet hatása alatt különböző individuumok állanak elő s az utánzókon kívül, kik csakugyan mintáik productumai, kiváló elmék új utakat nyitnak, már maga azt mutatja, hogy a létrehozásban összeműködő okok száma nem teljes s a lélek sokkal összetettebb valami, semhogy összes finomságait három nagy erő hatásából ki lehetne magyarázni.

Az az élénk vita, melyet Taine állításai első sorban hazájában keltettek, nagyban hozzájárult a szóban levő kérdések tisztázásához. Az idők változása, az individualismus felülkerekedése is megtette a magáét az egyoldalú túlzások elenyésztetésére. De az, a mi e tanban kétségtelen értékű volt, nem veszett el. Azt a nagy igazságot, hogy minden mű és egyén, kora és milieuje bélyegét viseli és megértéséhez az út ezeknek ismeretén át vezet, hirdeti Brandes s vele együtt a legújabb irodalom- és műtörténet.

Taine-nel merőben ellentett álláspontot foglal el tudvalevőleg többek közt Carlyle, ki a történetet első sorban a nagy egyéniségek hatására vezeti vissza.

Az empirismus meghozta a lángelme természetrajzát, physiologiai-pathologiai elméletét is. A megfigyeléseken, a nagy lángelmék sajátosságainak tanulmányozásán és orvosi anatomiai, meg psychologiai vizsgálatokon alapuló nagy irodalomból kiemelkednek Lombroso César (szül. 1836) művei. Ezekben, úgy, mint másfél századdal előbb Dubos a tudomány akkori feljettiségéhez képest már megkísérlette, felsorolva találjuk a lángelme létrejövésére befolyó összes tényezőket, a

physikaiak közül az éghajlatot, talajminőséget (kréta a legkedvezőbb), fajt, átöröklést, a socialis tényezők közül az iskolákat, a nép gazdagságát, az ország termékenységet, a lakosság sűrűségét. Írónk állítása szerint a lángész művei egy fáradság nélkül és a hyperaesthesia, a perceptio nagy gyorsasága és a képzelés fokozott világossága mellett végbemenő izgatásfolyamat eredményei. A genius legbelső magját a hallucinációk, az impulsivitas, az epileptoid jelenségek alkotják. Ezek emelik fel őt abba a magasságba, melyről időnként s az öregkorban végleg alázuhan. Az, hogy a lángésznek egy degeneratio-folyamat szolgál alapjául, tehát hogy benne két végletet, a legnagyobb emberi nagyságot s a legmélyebb elfajulást kell összekapcsolva látnunk, első tekintetre képzelenségnek tűnik fel, de a biologia ezt a látszólagos ellentmondást elenyészteti, mikor kimutatja, hogy minden haladás, bizonyos szervek rovására történik, melyek e mellett visszafejlődnek, vagy elfajúlnak. A lángész pathologiai eredetét bizonyítja az is, hogy az örökké egyformásító természet a geniust nem tűri meg s még az állatoknál is az igen nagy tehetséget, magtalansággal, alacsonyabb vitalitással s nem ritkán epilepsiával sújtja.

Ezt az elfajulási elméletet Nordau Miksa, ki, mellesleg említve, egy fejlődéstani alapon álló aesthetikának alapelveit is vázolta, a jelen kor irodalmának és művészetének bírálatában érvényesítette, a mysticismus összes nyilvánulásait, Ibsen és Nietzsche „énkórságát“ s a Zolaismust vele magyarázva.

Az aesthetikai érzés körének elhatárolásában Guyeau János Maria (1854—1888), a fiatal korában elhalt, jeles bölcész és aesthetikus, Spencertől s a positivis-

ták nagy részétől lényegesen eltérő nézetekhez jutott. Mig ezek a szépet, jót és hasznost rendesen el szokták választani egymástól s az élet közvetlen szükségletei alól való mentességet az aesthetikai érzések főismerető jelének tekintik, addig írónk azt állítja, hogy a czélszerűség egyáltalában nem zárja ki a szépséget s a hasznos még nem szép ugyan mindig, de azzá válhatik. Ezt mutatja, hogy az élet nagy szükségleteinek szolgáló functiók a lélegzés, mozgás, táplálkozás, szaporodás is aesthetikai jelleget nyerhetnek. A szép a kellemestől csak fokra tér el. A vágyak sem összeférhetetlenek a szép érzésével. Nincs aesthetikai érzés, mely többé-kevésbbé tudatosan jelentkező sok vágyat és szükségletet ne ébresztene fel bennünk. Ha Kant, Spencer, Schiller a szépet a játékokban találják fel, világos, hogy a jó, mint *par excellence* komoly dolog, náluk nem lehet szép, de ha a szépben Spencerrel a tevékenység, az akarat nyilvánulását látjuk, bajos tagadni, hogy ez maga legtöbb esetben épen olyan szép, mint jó. A morális érzések aesthetikaiak is és megfordítva. A játék-elmélettel szemben Guyeau kimondja, hogy a művészet, melynek elve az „életben“ van, olyan komoly, mint maga az élet. A munka is tartalmaz annyi aesthetikai elemet, mint a játék, sőt, mivel az értelemnek visszatetsző, ha az akaratot haszontalan dolgokra látja irányulni, a játék távol attól, hogy a szép elve lehessen, magában valami nem tetszőt tartalmaz, és Schiller kijelentésének, hogy az ember akkor egészen ember, midőn játszik, épen ellenkezője igaz: az ember akkor egészen ember, ha dolgozik. Schiller a művészetet fölül akarta emelni az életen, a cselekvés és vágy körén s épen ezzel alá-súlyesztette. A művészet nem keresheti az érdektelent.

Az igazi aesthetikai érzések épen azok, melyek teljesen hatalmukba kerítenek és szívünket nagyobb erővel dobogtatván meg, a vérkeringést gyorsítani, vagy lassítani képesek s így életünknek magának intensitását növelik.

Guyeau elismerésre méltó bátorsággal szállott szembe a szép elvont tisztaságát hangsúlyozó, az aesthetikait, az élet érdekköreiből kiemelni törekvő elmélettel, mely Kant óta az érzéki ingereket és a megindítót, a jót és czélszerűt kizárta a szépből s a mű hatását magasabb egykedvűségben, érdektelenségben kereste. De ezeknek a szóknak jelentését egészen úgy, mint hasonló támadásakor Herder, félreértette és gyakran nyitott ajtót akar bedöntení. Minő értéke lehet arra való hivatkozásának, hogy a művészet komoly dolog (tehát nem frivol játék) egy Schillerrel, Goethevel vagy Schellingékkal szemben, kik távol attól, hogy lealacsonyítani akarnák, épen ellenkezőleg a vallás fenségével ruházzák fel. Guyeau maga határozottan igen messze ment, midőn a zsilipeket felvonván, az összes érzéki kellemest be engedte nyomúlui az aesthetika területére s például azt az érzetet, melyet egykor láztól égő fejére tett jég okozott, a hosszú sor dissonantia után következő consonans akkord gyönyörtkeltő hatásával vetette össze, vagy azt az élvezetet, melyet egykor a Pyrenäekben jártában egy fazék friss, behűtött tejnek elfogyasztásakor érzett, aesthetikainak minősítette.

A művészeteket illetőleg Guyeau a l'art pour l'art elvével a moralis és socialis rendeltetés követelését állítja szembe. A művészetek legfőbb kötelessége, hogy socialis jellemű aesthetikai emotiókat hozzanak létre. Erre a kifejező jeleken kívül, suggestiv eszközök álla-

nak rendelkezésükre és sokszor az, a mit mondanak. főértékét attól nyeri, a mit nem fejeznek ki, hanem csak suggerálnak, gondoltatnak, éreztetnek. A költőnek ezt a hatalmat, melylyel rendelkezik, helyesen kell kihasználnia, nem kell egyenes morális cél követnie, hanem saját moralitásának kell művében spontán módon megnyilatkoznia. A valódi művészi szépség magától morálisító és az igazi sociabilitás kifejezése. A tudomány terjedésétől írónk nem félti a művészetet, sőt úgy látja, hogy az utóbbi éppen a bölcsészettől és tudománytól vesz ihletet és új erőt.

Említsük még meg, hogy Guyeau a lángészt a művészet fejlődésében legfőbb tényezőnek nyilvánítja. Szerinte Taine hibázott, midőn hatalmát nem ismerte el. Ezért szépen megmagyarázta ugyan, hogyan lett az olasz vagy flamand festészet azzá, a mivé lett, de azt már nem tudta megmondani, hogy „miért“ lett ilyenné, mert ennek megértéséhez a környezet ismerete többé nem elégséges. A közreműködő bonyolódott okoknak egész halmazát pedig a tudományos vizsgálat szétbontani s kimutatni nem képes.

A suggestionak szerepét a művészetekben, melyre Guyeau utalt, Souriau Pál fejtette ki részletesen, kinek a mozgások aesthetikájáról is becses művet köszönhetünk. Szintén a suggestio fontosságát tünteti fel mindenfelé aesthetikai érzéseink és ítéleteink körében Pilo Mario. Ő az alsó érzékek aesthetikai fontosságának elismerésében Guyeau-n is túltett s a belső (visceralis), meg az izomi érzékektől fölfelé haladva, mindenütt aesthetikai érzéseket talált. Ilyenek az élenytartalmu üde reggel hatása, a lábbadozó beteg közérzése, egy pohár friss víz, izletes házi czipó élvezése, a bársony puhaságának érzése, a fizikai szerelem gyönyöre.

A villamosságnak és melegségnek is van aesthetikája, a lakoma valóságos gastronomikus melodráma, a szaglás gyönyöre pedig a szellemi szép magaslatai felé vezet. Ha Piloval mindezt szépnek mondjuk, a „kellemes“ elvesztette egész körét, összes tárgyait s a szó is fölöslegessé lett. Irónk egyébiránt az érzéki szépből csak a szép legalsó faját látja, ha a folyamat e fokon nem áll meg, hanem energiájának egy részét még bírván, magasabb, szellemi zónák felé törekszik, áll elő az érzelmi, értelmi és eszmei szép. A szépség köre irónknál erről az oldalról is rendkívül kiszélesedik. Az értelmi széphez tartoznak például az állatok és gyermekek különös okoskodásai, mély értelmű naiv kijelentései; nagyszerűek a végtelen sok tényt felölelő elméletek, felfedezések; fenségesek a legfőbb igazságok, az integralis számolás, a felsőbb mértan, az általános nehézkedés, a megismerés elmélete.

Nem sorozhatók ugyan az empiristák, vagy positivisták közé, de mert külön helyet nem tudunk számukra fentartani, itt, Guyeaunak a művészet socialis jelentőségéről való elméletével kapcsolatban említjük meg röviden Ruskin John (szül. 1819.) és Tolstoj Leo gróf idevágó fejtegetéseit. Ruskin a szép iránt való szeretettel, s igazi humanismussal eltelt, mélyen valóságos lélek, ki egy egész életet és vagyont szentelt a művészet és művészi alkotások tanulmányának s az irántuk való fogékonyság felkeltésének, a jó ízlés terjesztésének. Erre főleg a művészet óriási kulturalis és moralis rendeltetéséről való meggyőződés ösztönözte. A főgondolat, melyet iratai sokféle formában ismételnek, az, hogy a művészet az ember lelki tökéletesedésének fontos tényezője, az élet támogatója, fölemelője. Létrejövéséhez moralis alap szükséges,

a hol azonban ez megvan, magától támad a művészet s ha egyszer létrejött, maga fejleszti tovább az alapot. A moralis egészséggel a művészetek iránt való teljes fogékonytalanság összeegyeztethetetlen. Vallásos érzelmeken, erkölcsi tartalmon kívül a művészet formát is ad a tudásnak és bájt a czélszerűnek, azaz állandó látható alakban önti azt, a mit a tudomány leírni nem tud és a hasznos eszközöknek, a mindennapi élet használati tárgyainak csínosságot és határozottságot kölcsönöz. Igaz, hogy a tapasztalás szerint a finomodás kora, mely a művészeteket virágzásra segíti, egyszersmint az erkölcsi romlás ideje is szokott lenni, de a ki a romlás okát a művészetben keresné, épen olyan esztelenül cselekednék, mint a ki a vizesés okát a cseppjein alakuló szivárványból akarná kimagyarázni. A nagy befolyást, melyet Ruskin a művészeteknek tulajdonít, mutatja az a megjegyzése, hogy igazi erkölcsösség, elégedettség és művészet lehetetlen ott, hol a városokat stilszerűtlen tarka összevisszaságban, a csínra és formaszépségre való tekintet nélkül építik.

Tolstoj Leo gróf (szül. 1828.) a „Karenina Anna“ és a „Háboru s béke“ szerzője, mióta újabban vallásos és társadalmi kérdések tanulmányozásába merült, Rousseau fanatizmusával két ízben is támadást intézett a művészetek, helyesebben a mai művészet ellen. Ezeknek, a mint ő felfogja, nem volna szabad élvezetkeltésre irányulniok, hanem az emberi lélek legmagasabb és legjobb érzéseit kellene, hogy tolmácsolják és pedig olyan módon, hogy mindenki megértse s hatását elfogadhassa, mert a népnek is joga van a művészethez. A romlás ott kezdődött, midőn a művészet a szépség előállítását tűzte ki céljául s elite-

művészetté vált. Ebből származtak nagy hibái, a vallásos alapról való elszakadása, mesterkéltisége, homályossága, érthetetlensége, hatásvadászó, izgató, érzéki jellege. Tolstoj a rossz művészethez sorolja igen kevés kivétellel az egész irodalmat Sophoklestől, Dantén és Shakespeare-en át Ibsenig, a képzőművészeti alkotásokat Michel Angelótól, Puvis de Chavannesig, Böcklinig és Beethovent csakúgy, mint Wagnert, Brahmsot. Saját műveit sem veszi ki ebből a sorozatból.

De hát milyen is legyen az igazi művészet? Ennek Tolstoj szerint valamennyi embert egyesítenie kell azzal, hogy az emberekben istennel, vagy egymással való rokonságuk tudatát ébreszti, vagy ha minden emberben ugyanazt az egyszerű s épen azért mindnyájukra érthető érzelmet kelti. A művészet tehát valóságos, vagy universalis.

Tolstoj előtt az egyszerű, igények nélkül való öskeresztény élethez való visszatérés ábrándképe lebeg. Ez magyarázza meg kiméletlen, igazságtalan, barbár támadását. Azt nem tagadhatjuk, hogy végelemzésben egy egészséges gondolat szolgál alapjául, hogy a művészet nem egyes szűk körök mulatsága, hanem a néps az egész emberiség köztulajdona. Egykor, a görög időkben, épen Sophoklesnél, Aristophanesnél, a kiket ő a rossz művészet képviselői közé sorolt, az is volt s a mennyire ez az emberek és nemzetek különbsége mellett lehetséges, ismét azzá válhatik, de nem csak azzal, hogy a művészet a közönséges felfogáshoz ereszkedik alá, hanem főleg azzal is, hogy a műveltség terjesztésével, az izlés széleskörű fejlesztésével, mint Ruskin óta a Csatornán túl történik, a népet emeli föl magához.

ÉLETTANI, LÉLEKTANI, KISÉRLETI AESTHETIKA.

BAIN A MAGÁBAN ÉS AZ ASSOCIATIONÁL FOGVA KELLEMESRŐL. — HELMHOLTZ A HANGÉRZETEKRŐL. — A HANGELMÉLET AESTHETIKAI RÉSZE. — WUNDT. — AZ AESTHETIKAI ÉRZÉS ELEMEI. — ELEMI ÉS MAGASABB AESTHETIKAI ÉRZÉSEK. — KIRCHMANN ÉRZÉS-AESTHETIKÁJA. — AZ ALULRÓL KIINDULÓ AESTHETIKAI VIZSGÁLÓDÁS. — OERSTED ÉS ZEISING. — FECHNER. — A DIRECT ÉS ASSOCIÁLT TÉNYEZŐ. — A KISÉRLETI AESTHETIKA MÓDSZEREI. — SZAVAZÁS HOLBEIN MADONNÁJÁNAK BECSÉRŐL. — AZ AESTHETIKAI ELVEK ELSŐ SOROZATA. — AZ ASSOCIATIO JELENTŐSÉGE. — A CZÉLSZERÜSÉG AESTHETIKAI ÉRTÉKE. — AZ ELVEK MÁSODIK SOROZATA. — A «BELEÉRZÉS» TANA SIEBECK. BIESE. LIPPS. — PEKÁR.

A mióta az aesthetika lelépett a speculatio magaságaiból, a lélektanra támaszkodott, mely most az új alapokon hatalmasan kezdett kibontakozni. Ha erre bizonyos értelemben ráillik az a kijelentés, hogy „lélektan lélek nélkül“, úgy most az aesthetika is „széptannak“ mondható a szép nélkül. A tudomány az aesthetikai érzések elválasztásával, a hatás okainak kimutatásával foglalkozik, de valami, minden szépnak mondottban megjelenő absolut, objectiv szépről nincs mit mondania. Általában a kutatás, mint inductiv irányu, inkább a részleteknél, a jelenségek leírásánál, az egyes okok és törvények kiderítésénél marad s nem igen mutat általánosító tendenciát. Ennek oka az is lehet, hogy a szép elméletére tartozó fejtegetéseket most legnagyobbbrészt a kísérleti, tapasztalati, vagy physiologiai lélektan megfelelő fejezeteiben, a lélek más irányu tevékenységei közé beleillesztve, találjuk meg.

Ha azonban az empirismus irodalma kevés, az egész aesthetikát felölelő rendszeres művel dicsekedhetik is s a speculativ tudomány hatalmas systémáival e tekintetben nem hasonlítható egybe, annál gazdagabb beható, részletes tanulmányokban, melyek a kellemes és kellemetlen, a gyönyör és fájdalom vizsgálatából indulva ki, ezeknek okait, feltételeit nyomozzák s az aesthetikai érzéseknek a többiek közül való kiválasztásával igyekeznek világot vetni a széphez fűződő tetszés természetére és törvényeire. E lapoknak nem lehet czélja, hogy e munkásság eredményeiről akár csak a nevezetesebb kérdésekre nézve számot adjon, különben úgy szólva az egész újabb pszichologiai irodalmon végig kellene tekintenünk, hanem meg kell elégednünk azzal, hogy a kutatás főirányait megjelöljük és a főképviselőket megemlítsük. A részletezéstől annyival bátrabban eltekinthetünk, mert Pekár Károly Positiv aesthetikája épen a tudományos vizsgálat eredményeinek s a vizsgálódás mai állásának kimerítő rajzát nyújtja.

Angliában Bain Sándor (1818—1877.) aberdeeni tanár tartozik a physiologiai és associatio-lélektannak legnevesebb művelői közé. Az érzésekről s az értelemről szóló nagy műve „a szellem természetrajza“, a mint nevezték, az izomérzet útján tudomásunkra jutó első, legkezdetlegesebb lélektani tényből, az idegközpontokból eredő spontan mozgásingertől fel a legösszetettebb aesthetikai és erkölcsi érzelmekig, az emberi lélek egész körét felöleli, az összes jelenségeket leírja és gondos tanulmány tárgyává teszi. Az alsóbb érzékekben kellemes és kellemetlen hatású érzékletek tárgyalása után a látásra és hallásra nézve keresi a tetszés vagy visszatetszés feltételeit. Aesthe-

tikai értéket csak e két magas érzék felfogásainak tulajdonít. A hangoknál a minőséget, erőt, mennyiséget, magasságot, harmoniát és disharmoniát, az emberi hangok, vagy hangszerek sajátos jellemének befolyásából eredő hangszínezetet vizsgálja, mindenütt a zenére való tekintettel. A látás gyönyörének sajátos jellemét az állandóságban, vagy tartósságban találja s a fény és árny játékát, a színek változatosságát és harmoniáját, újságát és ellentétét emeli ki a látható szépség okai gyanánt. A mozgások és alakok szépségénél az optikai benyomásokon kívül a szemgolyó izmainak mozgását is lényeges eleméül emeli ki a tetszőnek s a nagyságnál is mind a két tényezőnek együttes fellépését állapítja meg. Bain műve az associatiónak nagy jelentőségét hirdeti a lélektanban, de mint Spencer, ő sem magyarázza az aesthetikai tetszést teljesen ebből a forrásból. Alisonnak épen az associatio egyoldalú túlbecsülését veti szemére. Bain szerint összes érzéseink kellemes és tetsző benyomásokat tudnak nyújtani, melyek magukban az associatio minden hozzájárulása nélkül kellemesek. A hang sem az erő, vagy hatalom képzetének társulása miatt fenséges, hanem saját dinamikai hatásánál fogva. Írónk tehát határozottan megkülönbözteti a direct hatást attól, a mely az associatio útján ered. Az utóbbit azért aesthetikai szempontból is végtelen fontosnak tartja és a contiguitas: térbeli vagy időbeli érintkezés, meg a similaritas: hasonlóság törvénye alapján részletesen kifejti. A constructiv associatióról szóló fejezet az új, tapasztalat által nem adott társítások kitalálásában a képzelet tevékenységét emeli ki s a művészeti alkotásról beszél, melyet a tudományos és gyakorlati művektől az intellectualissal mindig társuló emotionalis

elem, egyébként pedig az egyenes hasznosságtól és az élet szükségleteitől való mentesség különbözteti meg.

Érdekes, hogy az associatio-elmélet, melynek angol földön bizonyos hagyományos népszerűsége volt, épen most, mikor a külföldön figyelmet kezd kelteni, eredeti hazájában lassanként ellentmondásokra kezd találni. Begg a szépből teljesen ki akarja zárni, csak a fenségesben tartja meg, Ruskin és Knight pedig teljesen elvetik.

Németországon a physiologiai aesthetikának legkiválóbb művelői Helmholtz Hermann (1821—1894), és Wundt. Az előbbinek, a kiváló természettudósnak, heidelbergi, később berlini tanárnak a physiologia és physika körére kiterjeszkedő nagy értékű művei közül a hang- és színérzetek physiologiai vizsgálatával foglalkozók ránk nézve igen figyelemreméltók. Írójuk azon a határterületen mozgott bennök, mely a természetes vonatkozásaik folytán egymásra utalt, de eddig kapcsolatba nem hozott tudományok: egyik oldalról a physikai és physiologiai akustika, meg a zenetudomány és aesthetika, más oldalról pedig az optika és festészet elmélete között fekszik. A hangérzetek tanának első, physiologiai és physikai részében a természeti jelenségek körében mozog, melyek csak szükség-szerűséggel következnek be, a hangsorok vizsgálatával azonban már az aesthetikai térre lép át, a hol a nemzeti és egyéni ízlés eltérései kezdődnek. Physikai fejtegetéseiben a hanghullámok természetéből és összetételeiből magyarázta, miért hall a fül némileg megfeszített figyelem mellett a csengő alaphang mellett egy egész sor harmonikus mellékhangot. Ohm fölfedezése, hogy minden hang voltaképen összetett és alaphangból, meg harmonikus felhangokból áll, most lett

bebizonyított és megértett tudományos ténynyé. Igen becsesek a hangszínezet meghatározását és magyarázatát nyújtó részletes vizsgálódásai, melyeket a fül anatómiai szerkezetének és physiologiai szerepének érdekes fejtegetése egészít ki. Új felfedezéseket tartalmaz a két egyszerre és erősen hangzó különböző magasságu zenei hang felfogásánál észrevehető (de nem pusztán subjectív lételű) combinatiohangok fejezete s a consonantiának és dissonantiának az alaphanggal együtthangzó félhangokra és combinatiohangokra való visszavezetése.

Az aesthetikai részben, melyben az emberi fejlődés módosító hatásait is figyelembe kell venni, Helmholtz abból indul ki, hogy a zenei technika elemeinek, a hangsoroknak, hangnemeknek és a harmoniának megválogatásánál nem pusztá önkény és szeszély, hanem törvényesség uralkodik, melyet a művészek nem tudatosan, hanem tapogatózva és próbálgatva, hogy vajjon melyik kapcsolat tetszik inkább, valósítottak meg. Fülünk tevékenységének természetes törvényei itt csak a kőanyaghoz hasonlíthatók, miket az ember műöszöne felhasznált, hogy belőlük zenei rendszert építsen, de valamint ugyanazon kövekből igen különböző épületeket lehet emelni, úgy az emberi fülnek azonos sajátosságai különböző zenei rendszerek felállításához vezettek. Ezen a téren a művészi szépség törvényei is szóhoz jutottak, melyek az emberi ész természetétől függnék. Csak-hogy e törvények sem az alkotó művész, sem a műélvező előtt nem lehetnek tudatosak. A művészet czélok szerint alkot, de a mű céltalannak kell hogy feltűnjék és törvényszerűnek, tudatos törvény nélkül. Épen a törvényszerűnek ez a tudattalansága minden művészetben a fődolog. Azzal kell tehát tisztába jönnünk, miként

vehetünk szemlélet által törvényszerűséget észre, a nélkül, hogy ez valóban tudatossá válnék. Helmholtz műve épen azt tünteti fel, hogyan jutottak a zenészek lassanként a hangok és akkordok rokonságának észrevételéhez s hogyan találták meg a general-bassus összes törvényeinek rendszerét azon törekvésük folytán, hogy a zenemű hangsorai közt világosan észrevehető kapcsolatot létesítsenek. Itt a tudattalanság mindenütt nevezetes szerepet játszott. A partialis hangok (alaphang és kiegészítő hangok) a hallószerv érzéki felfogásában jelen vannak ugyan, de nem válnak mindig tudatosokká. Rendesen egynek fogjuk fel őket, mint az összetett étel ízét. Az akkordok rokonsága iránt való érzék épen így tudattalanul fejlődött ki a XV. és XVI. században, mint előbb a hangok rokonságát illető. A hangok és akkordok közt levő hasonlóságok észrevételének is megvan határozatlan, sejtészerű foka. Így sokszor hasonlóságot veszünk észre rokonok arczán a nélkül, hogy meg tudnók mondani, miben áll ez tulajdonképen. Ez fordul elő a hangok világában is. Az analogiát tovább is folytathatjuk. Valahányszor az apának és leányának arczvonásaiban megtaláljuk a hasonlóság elemeit, nem törődünk a dologgal többet, de mindig újból és újból fürkészszük, nyomozzuk, ha a hasonlóságot nem tudjuk megtalálni. Így a hangok közt a nyolczadnak hasonlósága az alaphanggal feltűnő, ez a hangköz, aesthetikai hatására nézve teljesen tiszta, de azért kevésbé érdekes. A legvonzóbbak a harmad és hatod s ezek a fülre még érthető hangközök közül épen a legutolsók.

Ezek Helmholtz érdekes fejtegetéseinek legfőbb eredményei. A zene-aesthetika bonyolultabb kérdéseinek vizsgálatába már nem bocsátkozott. Optikájában

pedig hasonló módon tárgyalta a látásérzék physikai és physiologiai sajátságait, a szín- és fényérzeteket, színharmoniót.

Wundt Vilmos (szül. 1832.) lipcsei tanár physiologiai aesthetikájával ennek a tudománynak német földön első rendszeres feldolgozását adta. A külső és belső élet érintkezésponjtait és összefüggését kereste benne s e célból a lélektani önmegfigyelést összekapcsolta a kísérleti physiologia módszereivel s a psychophysikával. Terjedelmesen szólt az érzetekről, a tudatnak legegyszerűbb, (de azért intensitást, minőséget és érzésszínezetet mutató) elemeiről, aztán a képzetekről, melyek ismét egyszerűen percipiáltak, azaz a tudat látókörébe lépők, vagy appercipiáltak, ha a tudat látáspontjába jutnak, mely felé a figyelem fordul. Az aesthetikai érzések elemeit Wundt az érzetek érzésszínezetében (Gefühlston) találta meg. Az összes érzetek ugyanis, kivéve azokat, melyek a gyönyör és fájdalomérzés átmeneti pontján vannak, kellemes, vagy kellemetlen hatást keltenek. Ez függhet az érzet intensitásától (mérsékelt, vagy túlságos erő) és minőségétől (hangmagasság, hangszínezet, consonantia és dissonantia; színárnyalat, fényerősség, színteltség, színharmonia, disharmonia). A hang és szízerzetek nem egyszerűen kellemesek, illetőleg kellemetlenek, mint a tapintás, izlés, szaglás érzései, mert érzéseik, a komolyság, méltóság, melyet a mély hang, a vidámság, melyet a magas hang kelt, az izgató érzésszínezet a vörösnél és sárgánál, a megnyugtató a zöldnél nem is határozottan kellemes, vagy kellemetlen többé s ez az ellentét majdnem az eltűnésig száll le. Ez épen teszi ezeket alkalmassá, hogy aesthetikai hatás elemei legyenek, mert ennél olyan

érzésekre van szükség, melyek az egyszerű érzéki gyönyör körébe bezárt ellentétek fokozatain mozognak és csak kivételesen, hogy bizonyos contrasttal a hatást erősítsék, lépnek ki belőle.

Az aesthetikai elemi érzések már képzetek kísé-
rői. Ha most a képzet összefüggő érzetek bizonyos
számából áll, az aesthetikai érzés nem egyszerűen az
ezen érzeteket kísérő érzéki érzések együttesége,
hanem az érzetek összekapcsolási módjából ered s az
érzetek érzésszinezete csak az érzéki háttér, melyből
az aesthetikai érzés kiemelkedik. Az aesthetikai érzé-
seknek fajai a képzetek tér- és idő-viszonyán alapúl-
nak. A harmonia és rhythmus időviszony, az alak
térbeli. Az utóbbinál a tagoltság (szabályosság, sym-
metria, aranymetszet), vagy a körvonalak futása
(gyengén hajló ívonal, perspectiva) alapja a tetszés-
nek, minek előidézésében kivált természeti formáknál,
pl. az emberi testnél a homolog részek ismétlődésé-
nek is része lehet. Az aesthetikai elemi érzések azon-
ban Wundt szerint specialis színezetüket nem ezektől
a formai tulajdonságoktól, hanem a képzetek különös
tartalmától nyerik s így az ember szépségében is a
különös jelentés, melyet belehelyezünk, oka a tetszés-
nek. Sőt tovább mehetünk s azt állíthatjuk, hogy a
rhythmikus és symmetrikus is azért tetszik, mert szám-
talan aesthetikai tárgyra emlékeztet. A harmonia,
rhythmus, symmetria külső formai feltételek, melyek
az aesthetikai tartalom összefoglalását lehetővé teszik.
A tartalommal való betöltés után különül csak el a
tetszés és visszatetszés határozott fajokra, a szépre,
fenségesre, rútra, aljasra, nevetségesre. Mindezek
érzéki érzésekkel és indulatokkal állanak kapcsolat-
ban. A szép formáinak összhangjával kielégíti vára-

kozásunkat, a rút megvetést kelt. A fenségesnek érzéki háttere erős innervatív érzetekben van, a mennyiben izmaink feszültségét a benyomás ereje szerint fokozni akarjuk. Ha a fenséges a borzasztóig nő, a bőredények összehúzódnak s a borzadás érzéki érzetét hozzák létre. A rút nál is ez szerepel. A nevetségesnek az érzékiek közül a csiklandozás érzete felel meg, mely nevetést idéz elő. Wundt Heckerre hivatkozik, a ki azt állítja, hogy az inger intermittáló hatása az edényidegek intermittáló felizgatását vonja maga után, s ez visszahat a légzőmozgás központi szervére. Ugyancsak a nevetségesre vonatkozólag Kraepelin fejtegetéseit is idézi.

A képzetek apperceptív kapcsolatait kísérő érzéseket Wundt külön csoportba, az intellectualis érzés neve alá sorozza. Ide tartozik az egyezés, ellentmondás, igazság, nem igazság észrevételéből származó logikai, továbbá az ethikai és vallásos érzés. A legbonyolultabb faj azonban a magasabb aesthetikai érzés, mely valamennyi eddig tárgyalt érzést: az elemi aesthetikai érzéseket, a logikaiakkal, ethikaiakkal, vallásosokkal egyesíti, míg ezeken kívül érzéki érzések és indulatok is belefolyanak. Épen ezért az aesthetikai érzés az egész emberhez szól, az egész kedélyéletet megragadja. A tökéletes műalkotás logikai érzésünket feszültségbe hozza, ethikai és vallásos érzéseket támaszt, indulatokat és érzéki érzéseket idéz elő s mindezekhez lényeges feltételek gyanánt a successiv képzetek, vagy egy simultan képzet részeinek összekapcsolásából eredő elemi aesthetikai érzések is hozzákapcsolódnak.

Wundt, mint látjuk, az aesthetikai érzésnek rendkívül összetett voltát tanítja. Nem akar a tisztaság

jelszava alatt kizárni belőle semmi elemet; melynek jelenlétét az aesthetikai műben tényleg észrevette és hatását lelkében megérezte. Nem valamennyi érvényesül azonban mindenütt egyforma mértékben. A zenénél és építészetnél az egyszerű aesthetikai formaezések lépnek elő. Itt a magasabb érzésekre való hatás a legtávolabbi közvetítésekből származik, a költészetben azonban épen az intellectualis érzések a művészet legsajátabb tárgyai.

Az érzést, melyet az újabb aesthetikai vizsgálódás mind jobban előtérbe helyezett, Kirchmann J. H. (1802—1884), a szépnek egyenesen alapjává tette. Írónk aesthetikájában a megfigyelés elvét fogadta el, a gondolkozást csak az észrevételek megtisztítására és az ezekben felismerhető általánosnak kivonására szorítva. Ellene nyilatkozott minden compromissumnak, mely a tapasztalást elismeri ugyan, de e mellett a fogalmakkal való dialectikai játékot sem mellőzi. Az egyes, megelőző szépnek vizsgálatából azt az eredményt nyerte, hogy a szép mindenütt képtermészetű. A szép nem a dolog maga, hanem csak képe ennek, nem realis, hanem idealis létező. Nem minden realis alkalmas azonban arra, hogy az ábrázolásban széppé legyen, hanem csak a jelentős, a lélekteljes, végre a szép nem egyszerű utánzása a realisnak, hanem ennek idealisált visszaadása. Mivel a szép az ember műve s az embernek minden tettét és cselekvését a gyönyörérzések, vagy erkölcsi érzések határozzák meg, a szépnek is ezekben kell gyökereznie és közelebbi határozmányait innen kell levezetnünk. A szépnek érzése azonban nem realis, hanem idealis. Ha a szép élvezete alkalmával önmagunkat megfigyeljük, észrevehetjük, hogy a fájdalom képei fájdalmasan, a

gyönyör ábrázolásai vidámitóan hatnak ránk, de mind a két érzés könnyebb, finomabb természetű, kevésbé tartós és hatékony, mint a milyenek, nekik megfelelő realis érzések. Az idealis nem indítja cselekvésre az akaratot, könnyebben és gyorsabban megszüntethető, nagyobb változatosságban és számban lehet egyszerre jelen a lélekben és ellentétei is gyorsabban követhetik egymást s az ember szabadságát nem zavarják. Ha a gyönyör és fájdalom alkotja az emberi élet magját s ha az idealis érzések ennek a magnak magját alkotják, úgy az után fog törekedni, a mi ezeket az idealis érzelmeket benne felkelti s ez a szép. Ezt eddig azért nem látták be, mert a középkori asketa moral nyomása még nem szűnt meg s attól féltek, hogy a szép magasztosságát rontják így meg és tudományos tárgyalását teszik lehetetlenné. Kirchmannon kívül Wiener és Horwicz is az érzés-aesthetikát képviselik.

Az új aesthetikának a tapasztalást követő, inductiv irányát Németországon Fechner Gusztáv Tivadar (1801—1888), lipcsei tanár, physikus és bölcész, a test és lélek vonatkozásait tapasztalat és matematikai mérés által megvilágító psycho-physikának megalapítója, honosította meg.

Műveiben, ellentétben a felülről lefelé haladó aesthetikusokkal, nem a szépnek s a többi aesthetikai fogalmaknak meghatározását tűzte ki feladatául, hanem azt kereste, miért tetszik ez, vagy az a dolog, melyet szépnek tartunk. Belátta, hogy a tudománynak biztos és széles tapasztalati alapra van szüksége. Mivel ennek híján vannak, a philosophiai aesthetika összes rendszerei cseréplábakon álló óriásoknak tündek fel előtte. Véleménye szerint a deductiv aesthetika csak akkor

fogja egyszer, valamikor igazán beváltani, a mit ígér, ha legfőbb és végső elveihez előbb alulról kiinduló lassu, elővigyázatos haladással jutott. A különböző utakon járó két elmélet egymásra van utalva. A tapasztalat az egyes tényeket és törvényeket megismervén, általánosítás útján feljebb vezet, a philosophiai viszont a másakra, fontos kiegészítőjére, sőt nélkülözhetetlen előfeltételére kell, hogy támaszkodjék. Külön mindeniknek megvannak előnyei, hátrányai és veszedelmei. A metaphysikai széles kilátást nyit, a legmagasabb szempontokhoz emel, de nehezen juttat el az egyeshez fűződő tetszés, vagy visszatetszés okainak tiszta belátásához, aztán meg biztos, tökéletes philosophiai, vagy theologiai rendszert követel, melyen nyúgodjék, ilyent pedig még eddig nem találunk. A tapasztalati tiszta tájékozást nyújt, vagy ígér az egyesnek és legközelebbinek körében s itt a tetszésnek, vagy visszatetszésnek okait is fölfedi, de nehezen emelkedik a legáltalánosabb szempontokhoz és eszmékhez, könnyen az egyeshez, egyoldalusághoz, alárendelt értékű és jelentőségű szempontokhoz tapad. Fechner egy, a mondott hibáktól óvakodó tapasztalati aesthetika alapjait készül lerakni. Maga keresi a világosságot s nem veszi ezt kölcsön semmiféle philosophiától, mert előtte áll a physika példája, melyet a természetphilosophia, a helyett, hogy segített és irányított volna, csak megzavart és tévútra vezetett.

De hát a mondott úton juthatunk-e tényleg biztos eredményekhez? Fechner nem hitegeti magát azzal, hogy az aesthetika olyan exact lehet, mint a physika, csillagászat, vagy vegytan. Jobban fog hasonlítani a physiologiához, mely a vizsgálandó feltételeket szintén nem találja élesen elkülönítve s maga sem tudja

egykönnyen izolálni. Helyes módszert követve azonban mégis megközelítőleg pontos és biztos lehet eredményeiben s mint a külső psycho-physikának egy ága, a kísérlet, mérés és számítás körébe léphet.

Fechner műve elején már arra hivatkozhatott, hogy alúlról induló vizsgálataival Németországon sem áll egészen egyedül, többi közt Oerstedet és Zeisingot említi fel ez irány követői közül. Ezek az elmelkedők voltaképen speculativ aesthetikusok, a kik meta-physikai elméleteket a formák vizsgálatával egészítették ki. Oersted János Keresztély († 1851), a neves természettudós, a kopenhágai polytechnikum igazgatója, az egyszerű térelemeket s a hangokat fejtegette aesthetikai jelentőségük tekintetében. Idealista álláspontjáról a tetszést, melyet ezek keltenek, nem a formai tulajdonságokra, hanem a bennök megjelenő gondolat, vagy eszme hatására vezette vissza. Fechner alig érinti eredményeit, annál gyakrabban foglalkozik azonban Zeising Adolf (1810—1876), müncheni tanárnak és philosophusnak „az aranymet-szet“-re vonatkozó fejtegetéseivel. E törvény, melyben hirdetője óriási túlzással az egész természet uralkodó alakító elvét vélte feltalálni, abban áll, hogy egy tárgynak alaki tagoltságában mutatkozó két rész közül a kisebbik úgy aránylik a nagyobbhoz, mint a nagyobb az egészhez. Ezt a törvényt találta Zeising megvalósulva az emberi alak mindenféle részeiben, a nemesebb állatokon, a növények szerkezetében, kivált leveleik elhelyezésének rajzában, a jegeczek formáiban s a művészetben is, úgy az építészetben, festészetben, szobrászatban, mint a zenében, mely utóbbi által a törvény érvényessége a láthatatlannak körére is alkalmazást nyert. Az erőltetés, melyet Zeising

bizonyításai alkalmával nem tudott kikerülni, Fechner már korábban ellentmondásra készítette. Kísérleti aesthetikájában is hosszú oldalakon át czáfolja a tételnek az egyes esetekre való alkalmazhatóságát és ha Zeising akárhányszor arra kénytelen hivatkozni, hogy a realis világban az eszme sohasem valósúlhat meg hiánytalanul s ennél fogva bizonyos eltéréseken az arany metszet arányaitól nem lehet csodálkozni, joggal kérdi, hogyan lehet az a tetszés alapja, a mitől való eltérés, mint Zeising elismerni kénytelen, néha nagyobb tetszéssel jár, mint a minőt a szigorú pontossággal alkalmazott arányok keltenének.

Hogy egy egységes elvből magyarázhassuk ki a tetszés minden fajtát, Fechner előtt általában lehetetlennek tűnik fel, már csak azért is, mert azt látja, hogy a legtöbb dolognál a tetszés vagy visszatetszés felkeltésében az eszmével, czállal, jelentéssel való megegyezés mellett a formai viszonyoknak, a különböző arányoknak, méreteknek, színeknek, hangoknak is fontos részük van. Ezt a két tényezőt határozottan el kell választanunk egymástól. Az elsőt Fechner associatív, a másodikat direct benyomásnak, vagy a mennyiben a kettő egy egységes benyomássá olvad össze, a benyomás associatív, vagy direct tényezőjének nevezi. Az aesthetika akkor teljesítette feladatát, ha kimutatta, minő hatásuk van aesthetikai tekintetben a legegyszerűbb formai viszonyoknak, minden associatív mellékhatástól eltekintve, aztán az associatio befolyását vizsgálta lehető elvontságában s végre a két tényező összetalálkozásának, összhangzó, vagy ellentétes hatásának viszonyait is megállapította.

Az első feladat tehát az, hogy megkeressük, minő része van a szép által keltett tetszésben a direct

tényezőnek, s milyen foku a tetszés, mely az egyes formákat kíséri. A vizsgálatnak akadálya, hogy az egyénekben keltett tetszés nagyságát egyenesen megállapítani nem tudjuk, mert az egyes gyönyörnek, vagy fájdalomnak még nincs pontos mértéke. A bajon úgy lehet segíteni, ha a mértéket másra visszük át: megszámláljuk a személyeket, kik ezt, vagy azt a viszonyt teljesen hasonló körülmények közt előnyben részesítik s ezeknek számából következtetünk az illető forma kisebb-nagyobb szépségére. Erre a választás, előállítás és alkalmazottság módszere áll rendelkezésünkre. Az első abban áll, hogy a relativ tetszősségük szempontjából összehasonlítandó és lehetőleg egyszerű alakokon szemléltetett viszonyokról sok ember ítéletét hallgatjuk meg; a másodikat követve az emberektől azt kívánjuk, hogy a legkellemesebb hatású viszonyt lehetőleg egyszerű alakokon ők maguk állítsák elő; a harmadik szerint a használatban, a forgalomban, általában az életben előforduló tárgyakat, melyeken a forma egyenesen a tetszés s nem a cél, jelentés, vagy más formákhoz való alkalmazkodás kedvéért van, megmérjük s az előfordulás viszonylagos gyakoriságából következtetünk az illető forma tetszetős voltára. A három módszer együttes alkalmazásával kiegészíthetjük, tökéletesíthetjük és ellenőrizhetjük eredményeinket. Fechner e módszereket főleg az egyszerű formaviszonyokon próbálta ki. Így vizsgálta a papirkereskedésekben található köszöntőlapocskákat és más kártyákat, melyeknek méreteit, minden associatív és combinatorikus tekintet nélkül, tisztán a direct tetszetősség határozta meg (névjegyeknél már a név hosszúsága is befolyhat a lap hossz méretének megállapítására) s különböző disztárgyakat mé-

regetett. Meggyőződése szerint azonban a fenti módszerek alkalmazhatósága sokkal szélesebb körű. Az első módszert akár művészi alkotásoknak hatásuk szempontjából való összehasonlításánál is sikerrel használhatjuk. Fechner azt a sokat hánytorgatott kérdést, hogy vajjon Holbein Madonnájának drezdai, vagy darmstadti példánya-e a szebb, ilyen úton véli megoldhatónak. A két festményt egymás mellé kellene állítani s szavazólistákat állítani össze a látogatók nyilatkozatai alapján. Az ilyen eljárás nehézségeivel Fechner tisztában van. Tudja, hogy a nézők különböző szempontokból ítéelkezhetnek, így egyik a felfogást, másik az elrendezés arányait, a harmadik a színezést veheti ítéletének alapjául. Ezért azt kívánja, hogy a kérdés föltevésekor kijelentessék, hogy a képnek általános becséről, mindent összevéve s nem egyik-másik előnyéről van szó. Csakhogy ez magában véve már komplikálttá és zavarossá teszi a kérdést. A másik nehézség, hogy a szavazatok nem lehetnek egyenlő súlyúak s az egyes nyilatkozatokba külön érdekszempontok folyhatnak be. Ezen úgy lehetne segíteni, ha külön vennék számba a szakértők s a laikusok (hogy lehet azonban itt szabatosan megvonni a határvonalat?), a férfiak és nők, a különböző nemzetiségek szavazatait. Az utolsó csoportosításnál rögtön kitünnék, hogy pl. a szász local-patriotismus mennyiben működött közre a fenti képek-ről való ítélet meghozatalánál. Ha azonban a szavazatok különböző súlyát s eltérő, a tiszta művészi érdeklődéstől különböző indokait így megismertük, minő értéket fogunk tulajdoníthatni az összefoglaló végösszeg alapján történő döntésnek, melyet Fechner végül mégis követel? Elfogadhatjuk-e a szászok szavaza-

tait? Vagy kizárhatjuk-e őket általán a szavazók sorából? Nem lehetséges-e, hogy akárhány közülök, minden hamis hazafiaskodástól menten, pártatlanul ítél?

Fechner egyébként nem követeli a kísérleti alanyok kiválogatását. Előnyös volna ugyan mindig, ha fejlett izlésű emberek kijelentéseire támaszkodhatnánk, de a kevésbbé finom izlésűek szavazatai sem okoznak bajt, mert bár nem találják el a legáltalánosabban tetszőt, a normalis méretekkel bírót, de az elhajlás ettől nemcsak az egyik, hanem a másik irány felé is történik, tehát nagy lesz az ingadozás mértéke (Schwankungsgrösse), de ugyanaz marad az alapérték, mely körül a hullámozás tapasztalható. Csakhogy ez a föltevés, mely szerint a dologhoz nem értők kijelentései a helyes középáránytól jobbra és balra egyforma tömegekben fognak elhelyezkedni, nyilvánvalólag a legnagyobb mértékben önkényes. Az egész fejtegetésből inkább csak az ilyen eljárás nagy nehézségeit ismerjük meg, de nem győződünk meg célravezetőségéről. Fechner kísérleti módszerét egyébként maga is alkalmazta, így a négyszög különböző oldalarányainak tetszetőssége kérdésében szavaztatott meg bizonyos számú embert (férfit és nőt külön) s úgy találta, hogy viszonylagosan legtöbb szavazat az aranymetszetnek megfelelő arányra esett s a mint ettől fokenként eltávolodott, jobbra és balra arányosan fogyott a szavazatok száma. A kísérlet másik módját alkalmazta a képtárak festményeinek nagyságára és térfogatarányaira vonatkozó megfigyeléseiben.

A Fechner-féle aesthetika legfontosabb részét azonban nem a felsoroltakban, hanem a tetszés és visszatetszés törvényeinek, vagy elveinek az előbbi kísérleti vizs-

gálódásoktól jó részben független, részletes kifejtésében kell keresnünk. Egyelőre hat ilyen elvről hallunk. Ezek az aesthetikai küszöb, az aesthetikai segítség, a külön-félének egysége, összekapcsolása, az igazság, a vilá-gosság s az associatio. A két első quantitativ, a három következő qualitativ törvény, azok a gyönyör és fájdalom különféle fajainak mennyiségi, ezek ugyan-azoknak származási viszonyaira vonatkoznak. A tör-vények egy része a gyönyör és fájdalom eredeti keletkezését világítja meg, miért is elsőlegesek (ilyen az iménti három minőségi törvény), a másik már korábbi gyönyörtől, vagy fájdalomtól való függésüket mutatja ki s ezért másodlagos (ilyen az associatio törvénye). Egyik részük formalis törvény (ismét a három minőségi), a másik dologi.

Az aesthetikai küszöb elve azt követeli, hogy a behatás bizonyos erejű legyen. A mi ezt a fokot el nem éri, pl. szag, mely rendkívül fel van oldva, a küszöb alatt s így észrevétlen marad. Az aesthetikai segítség elve szerint, magukban kevés erejű hatások összetalálkozásából nagyobb, gyakran sokkal nagyobb eredmény származik, mint a mekkorát az egyes fel-tételek gyönyörértékének összege nyújthat. Az egység és változatosság elvéből folyólag az egyformaság által keltett tetszés a tér és idő bizonyos határain belül növekszik, ezeken túl fogy és hasonló kiterjedés mel-lett a tetszés annál nagyobb, minél intenzívebb módon mutatkozik az egység egy minél nagyobb változatos-ságban. Mindkettőnek szélsőségei közt van egy bizo-nyos közép, melyen az egység és változatosság ellen-téte ellensúlyozza egymást. A magasabb egységvonat-kozások, melyek lehetővé teszik, hogy a változatosság, bizonyos határokg, az egységnek kára nélkül fokoz-

tassék, fontos eszközei a tetszés növelésének. Az ellentmondás nélkül valóság vagy az igazság elve egy és ugyanazon dologra vonatkozó képzeink, vagy gondolataink megegyezését kívánja. A belső igazság egy összefüggő képzetkörön belül az ellentmondásnak hiányából ered, míg a külső igazság egy egyes képzetnek, vagy képzetösszefüggésnek a külső valósággal való megegyezése.

A világosság elvének rövid érintése után Fechner az associációra tér át s ennek érvényességét példákon mutatja be. Miért tetszik pl. a narancs? Kétségtelenül, szép színénél és alakjánál fogva. De csakis ezért? Honnan van az, hogy egy épen olyan gömbölyű és ugyanolyan színre festett fagolyó nem tetszik annyira, pedig ennél még a felület simasága is hozzájárulhatna a tetszés növeléséhez? Világos, hogy nem a sárga folt, melyet érzéki szemmel látunk, vagy a testi alak, melyet kézzel tapintunk, egyedüli oka a tetszésnek, hanem az a jelentés, melyet ehhez az alakhoz hozzákapcsolunk. A narancs megpillantásakor szellemileg egy kellemes illatu, üdítő ízű dolgot látunk; egy gyümölcsöt, melyet egy szép ország, egy meleg égalt érlelt, a mely Olaszhont, romantikus vágyódásunk tárgyát juttatja eszünkbe. Ez a narancs „szellemi színe“, associált benyomása. Ellenben a sárga fagolyó száraz fát jelent, melyet az esztergályos faragott ki s a mázoló festett be. Miért tetszik a piros arcz jobban, mint a halvány? A piros szín kétségtelenül magában is kellemesebben hat, mint a szürke, de ha a tetszés csak ezen alapúlna, úgy a piros szint az orron s a kezeken is szépnek kellene mondanunk, pedig nem így van. Az arcz pirossága számunkra fiatalságot, egészséget, örömet, vidám életet jelent, a vörös orr

iszákosságot, bőrbetegséget, míg a vörös kéz mosásra, súrolásra emlékeztet. Így, általában minden, a mivel bánunk, ránk nézve mindannak együttes eredménye, a mit erre a dologra vonatkozólag külső, belső tapasztalás, hallomás, olvasás, gondolkozás, tanulás útján valaha szereztünk. Sőt azt mondhatnók, hogy az alak és szín semmi egyéb, mint látható szó, mely a dolog egész jelentését élénk állítja s így ennek aesthetikai benyomásához az emlékezet útján is adalékokat nyújt. A phantasiára is, bár a képzeletelemeket szabadon kombinálhatja, mégis az associált benyomásban uralkodó elemek a legerősebb elhatározó és irányító hatással vannak. Forrása mindig ugyanaz: a tudattalanságba süllyedt s összefolyt utóhangja annak, a mi egykor a tudatban volt és ezen, vagy azon, külső, vagy belső alkalmi okból, ilyen, vagy olyan combinatio folytán ismét beléphet a tudatba.

Fechner most kifejti a térbeliségen, időegymásutánon, hasonlóságon és okbeli összefüggésen alapuló képzetkapcsolásokat, kiegészítő associatioról beszél, megemlíti a színek, formák (convex és concav) és helyzetek (függőleges, vízszintes) kifejező képességét. Szép fejezete, melyben az embert, mint az associatiók központját állítja oda s azt mutatja meg, hogy a hangulat, szenvedély, észbeli vagy erkölcsi tulajdonság és nyilvánulás minden természetes kifejező eszközét, az emberi alakot, a hangot, mozgást, helyzetet az élettellel is kapcsolatba szoktuk hozni és az anthropomorphismus alapján lényünket az objectiv világban tükröztetjük. Az associatio rendkívüli jelentőségét mutatja a művészi és természeti szépség minden fajánál való előfordulása. A láthatónak körében nincs valamirevaló aesthetikai benyomás, mely nélküle szár-

mazhatnék. A költészetben az associatio a vezető tényező, a versmérték, rim és rhythmus mellékes, bár a maga részéről az aesthetikai benyomás erejéhez határozottan hozzájárul. A zenében már a direct tényező van előtérben, a másik mellékessé vált, de azért nem hiányzik. Ellenben a sixtusi Madonna képe, ha mindazt elhagynók belőle, a mi az associatioval összefügg, tarka lappá lenne s mivel rajta az ábrázolt alakok kedvéért a merő symmetriát is mellőzni kellett, nem versenyezhetne még akármelyik szőnyegminta szépségével sem. A természeti tájkép látásánál is társuló képzeleteinknek végtelen gazdagsága ömlik bele a benyomásba. Testi szemünk számára a mező, szántófield, hegy, erdő, tó színfoltnál nem egyéb, de lelkünk ezekkel összekapcsolja hozzájuk fűződő összes emlékeinket s mindazt, a mivel hasonlóságot mutatnak. Végre az emberi alaknál a formák folyékonysága s a kétoldalu symmetria, talán az egyszerű proportio, vagy a rhythmikus arányok, sőt akár az aranymetszet is forrása lehet a szépségnek, de ez mind csak alárendelt alapja az élet örömei és dolgai számára való testi alkalmatosság s a lélek, vagy lelki mozgás kifejezésének.

Az objectiv czélszerűség általában nem látszik a széphez lényegesnek. Legalább képek, szobrok s más művészi alkotások igen szépek lehetnek, a nélkül, hogy a subjectiv czélszerűségen kívül objectivet is mutatnának, és viszont igen czélszerű dolgok, az ekevas, különféle gépek, gazdasági épületek épen nem szépek. És képzettársulás útján a tárgyak megpillantásakor mégis a külső czélszerűség is érvényesülhet a szépbén. Ha czéllal, rendeltetéssel bíró tárgyaknak nincs megfelelő alakjuk, ez visszatetsző képzettársu-

lást kelt. Épületnél és műipari tárgyaknál a külső czélszerűség feltételeinek kielégítése nélkül már nincs is szépség. Ebből látszik, hogy egy seprű, ekevas, istálló czélszerűségének látásával is valamiféle tetszés jár (hiszen a czélszerűség hiánya határozottan visszavetesz), csak hogy ez magában nem elég erős arra, hogy a positiv gyönyör küszöbén felül emelkedjék és olyan tisztaságban maradjon, hogy szépségről beszélhetnénk.

A felsorolt főelvekkel Fechner a tetszés és nem tetszés feltételeinek kimutatását még nem tartotta teljesnek. Műve második részében újabb törvények hosszú sora következik, köztük az aesthetikai ellentét, az egymásután, a kiegyenlítés (disharmonia feloldása a harmoniába), az összegezés, gyakorlás, megszokás, eltompulás, túlteltség, állandóság, változás és a foglalkozás mértéke, a gyönyör és fájdalom kifejezésének és elgondolásának, az aesthetikai középnek s a legkisebb erőmérték ökonomikus alkalmazásának elve. Mindez az aesthetikai tetszés gyökérszálainak rendkívüli sokaságát s mivel minden ítéletünkben a fenti motívumok legkülönbözőbb kapcsolatokban szerepelhetnek s a végleges határozat hatásuk összegének, illetőleg harcának, küzdelmének és hatásuk kiegyenlítésének eredménye, rendkívüli bonyolultságát mutatja.

Fechner az angolok után haladva, kik úgy az associatio nyomatékos kiemelésében, mint az ízlés több elvének felmutatásában előtte jártak, ebbe a homályos és szövevényes hálózatba bevilágított, az egyes dolgokhoz fűződő tetszés kielégítő magyarázására komolyan törekedett és szakított az egységes nagy elvek felállításának rendszerével, mely rögtön

kudarczot vall, mihelyt a concret jelenségeket illetőleg határozott felvilágosításokat várunk tőle. Felhozhatni ugyan ellene, hogy inkább csak mozaikot adott s a sok elv csupán egymás mellett áll, a helyett, hogy szoros összefüggésbe jutna s hogy az egyes törvényeknek nyilván igen különböző jelentőségét sem világította kellően meg. Kétségtelenül kiegészítésre is szorúl ez az elmélet, úgy a részleteknek kifejtése, mint a lazán összefüggő részek szorosabb összekapcsolása tekintetében, de mindezek a fogyatkozások nem vesznek el Fechnernek azon kétségtelen érdeméből, hogy a tapasztalás jelentőségére határozottan rámutatott, becses útbaigazításokat adott és igen sok elemére az aesthetikai hatásnak ráirányozta a figyelmet. Sok új kijelentése, kivált hazájában, hol az angolokat kevésbé ismerték, a tapasztalati módszernek következetes alkalmazása s a kísérletre vonatkozó kezdeményezése egyéb érdemeitől eltekintve, művét a jelenkori aesthetikának egyik legbefolyásosabb termékévé avatják. A mi az egységes rendszer hiányát illeti, ő maga is elismerte, hogy a tudományra megbecsülhetetlen előny volna, ha a sokat egyre lehetne benne visszavezetni, de ez szerinte, egyelőre legalább, még megvalósíthatatlan. Az aesthetikában is ott vagyunk még, a hol a physikában. Ez a tudomány is külön anyagok, erők, törvények sokaságáról beszél, habár feltételezzük, hogy végelemzésben egy alapanyag, egy alaperő, egy alaptörvény van, melynek a különbözők csak egyes esetei.

Fechner elméletét ismertetvén, Biese Alfred, az associatiótól megkülönbözteti azt az imént is említett lelki működést, melylyel érzéseinket, gondolatainkat kölcsönözzük a természeti tárgyaknak, lelket öntünk

bele a külvilágba és megemberiesítjük a dolgokat körülöttünk. Az emberinek ezt a belevitelét, beleérzését (Einfühlen) a jelenségekbe, ezt az anthropomorphismust, a direct tényező mellé helyezi s magát az associatiót is lényeges tartalma szerint ebből akarja levezetni. Az ember ugyanis, mint psychophysikai lény nem ért meg mást teljesen, mint az embert magát, mint azt, a mit magán és magában átél s minden rajta kívül levőbe alakjával s lelkével bele kell magát éreznie, hogy valahogy hozzáférhessen. Ha azt mondjuk: a hegy elnyúlik, a síkság szétterül, a füst fölfelé törekszik, a felhő lebeg, a szikla meredeken tör fölfelé, e kifejezések nem hasonlatok, hanem beleérzés eredményei. A látó szem tevékenységét behelyezzük a tárgyba magába s ezzel mozgást viszünk bele a nyúgvóba, életet a halottba, lélekkel töltjük meg az anyagit.

Biese észrevétele nem új. Már Home emlegetett volt ilyesmit, újabban Vischer Frigyes érintette ezt és fia Robert a gondolatot részletesebben kifejtette, Siebeck is ismerte ez eljárást, melynek fontosságát a legújabb vizsgálódás mind jobban kiemeli. Lipps Tivadar szerint például ez a fogalom tényleg az aesthetika alapfogalma. Az aesthetikai sympathia minden aesthetikai élvezet nélkülözhetetlen alapfeltétele. Ez bélyegzi az élvezetet, bármilyen legyen is különben, aesthetikaivá.

A felsoroltakon kívül még sokan tevékenyek újabban a psychologianak az aesthetikával érintkező terein s magán az aesthetikain is. Kivált a Wundt-féle s ennek mintájára egyebütt is létesített pszichológiai intézetekben serény tevékenység folyik, ennek eredményeit azonban nem ölelhetjük fel.

Az aesthetikának, a most vázolt irányban, hazánkban is vannak művelői. Greguss Gyula óta, ki Helmholtz elméletét ismertette és a természettudomány és széptudomány határkérdéseiről elmélkedett, Simon I. S. és M. Horváth Károly fejtegette a szép mivoltát physiologiai alapon, Péterffy Jenő a tragikai érzések finom elemzésével tűnt ki. Alexander Bernát az aesthetikai érzések lélektanáról értekezett. Beöthy Zsolt egyetemi előadásain a lélektani vizsgálódás útját követi és Fechner associatio-elméletét fejleszti tovább és tanítványa, Pekár Károly a positiv alapon álló physiologiai aesthetikának egész rendszerét adta, bírálólág értékesítve és saját megfigyeléseivel kiegészítve az idevágó rengeteg irodalom eredményeit. Habár néhol eredményei, kivált az érzések biológiai osztályozásán alapuló következtetéseiben s a szépnek és fenségesnek Burke módjára a faj- és önfentartásra való visszavezetésében problematikus értékűek, a mű igen becses és alkalmas arra, hogy nálunk az új aesthetikának híveket szerezzen.

ÚJABB JELENSÉGEK A SPECULATIV AESTHETIKA TERÉN.

A METAPHYSIKA ÚJ HAJTÁSAI. — LOTZE A SZÉPRŐL. — A MŰVÉSZI
SZÉPSÉG HÁRMAS FELTÉTELE. — A FORMÁK JELENTÉSE. — SCHAS-
LER. — A SZÉP ÉS RÚT. — A MŰVÉSZETEK FELOSZTÁSA. — CAR-
RIÈRE. — HARTMANN A TUDATTALAN ELEMRŐL A SZÉP ÉRZÉSÉBEN
S LÉTREHOZÁSÁBAN. — KÖSTLIN. — WAGNER ÉS HANSLICK. —
NIETZSCHE.

Még hátra van, hogy útunk befejezéseül tekintet
vessünk a speculativ aesthetika kiváló újabb jelensé-
geire. Ilyeneknek most sem vagyunk hijával. Többen
vállalkoztak most is arra, hogy a lassan haladó lélek-
tani és empirikus kutatásnak sok tekintetben még
bizonytalan, hézagos eredményeivel szemben, vissza-
térjenek a másik rövidebbnek s előttük megbízhatóbb-
nak látszó útra, melyet a bölcsészet a század elején
követett s újból meg újból megkísértsék felelni a
nagy kérdésekre, miket mint megoldatlanokat — a
positivismus szerint megoldhatlanokat — az elmúlt
idők örökségül hátrahagytak. Törekvésük az aestheti-
kát illetőleg oda irányult, hogy „az érzés tudománya“
helyébe, a mivé ez a tan „fajult“, visszaállítsák a
szép metaphysikáját. Ennek az iránynak főképviselei
Lotze, Schasler, Hartmann, kik mindhárman egyúttal
az aesthetika történetének buvárlói. Mindnyájan hang-
súlyozzák az ész kiváló szerepét a dolgok megisme-
résében. Így Schasler Kirchmann-nak szemére vetette,
hogy kizárólag az érzéki és belső megismerés alap-

jára helyezkedvén, a gondolkozást mellőzi. Ilyen módon egy állat is majdnem úgy bölcselkedhetnék, mint ő. Hartmann a tapasztalásnak értéket tulajdonít és kijelenti, hogy az aesthetikának, bár nem külső realitásokkal, hanem csak belső, ideális tudatbeli tényekkel van dolga, a megfigyelésből kell kiindulnia. Csak-hogy innen aztán inductiókkal kell feljebb haladni, melyeket speculativ synthesisek szempontjából vezetünk. E nélkül az empiria laza gyűjteményt, adathalmazt eredményez. Az érzés-aesthetikában philosophunk az aesthetikának, mint önálló tudománynak csődjét látja. Minden, az idealismustól idegenkedő elmélet szükségképen ide fog jutni s anthropologismusba esik. Ekkor aztán lélektani alapon tapasztalati tényeket gyűjtögethet ugyan s ezekből tapasztalati szabályokat is vonhat le, de philosophiai magyarázatról le kell mondania.

Lotze Hermann (1817—1881) a kornak tapasztalati irányát a speculatioval egyesíti. Mint orvos a természettudományokkal alaposan megismerkedett, Lipcsében a psychophysikából Fechnernek is tanítványa volt, e mellett hajlama a bölcsészeti speculatio felé ragadta s így Weisze hatása alá került. Szellemének kettőssége mutatkozik művein, melyek közt vegyesen vannak physiologiaiak és metaphysikaiak. Aesthetikai felfogását kisebb értekezéseiből és aesthetika-történetéből ismerhetjük meg.

A szép magyarázatát a lét és gondolat föltétlen ellentmondásaira alapítja, mely a kiegyenlítés különös módját követeli. Szerinte a szépet nem fejtheti meg, a ki az anyag önálló valóságának tagadásával az ellentét egyik oldalát elveti, de az sem, a ki a kettőt egymástól igen messzire télván, az ellentét elenyész-

tésére nem gondol. Ha az egész világ nem egyéb, mint a gondolkozó szellem kisugárzása, úgy a szépség csak egy más, a mindent összefogó szellemiségbe zárt ellentétben nyugodhatik. A szép ösképe nem valami különös létező, melyet mint elburkolt magot a látható dolgok kérgéből ki lehetne hámozni, nem is tulajdonság, mely a legkülönbözőbbhöz kapcsolódnék, hanem az egész mindenségnek értelme (Sinn) minden boldogságával, a mint egyszerre egy egyesben megjelenik, mely kifejező vonásaival határozottan bele helyezkedik e világ összefüggésébe és halk, de legalább a sejtés által felismerhető vonatkozások által a bőségnek és gazdagságnak összességét mutatja, melynek ő maga egy része. A megvalósult szépben, például a művészetekben, van érzéki elem, mely egyáltalában nem közömbös, ennek vizsgálatából a művészi szépség physiologiai törvényeit lehetne összeállítani. A külső benyomások azonban bennünk nemcsak testi tevékenységet érintenek, hanem megtörnek a lelken. Ha a hatás feltételeit állapítjuk meg, a művészi szépség lélektani törvényeit nyertük. De óvakodjunk attól, hogy ezeket a törvényeket, mint annyiszor megtörtént, a legfőbbeknek tartsuk. A szép tulajdonképeni lényegének megismeréséhez csak a művészeti szépség metaphysikai föltételeinek vizsgálatával juthatunk.

Lotze Herbart formalismusával szemben a szép és tetsző arányok hatását jó részben bizonyos képzetektől eredteti, melyekre emlékeztetnek. A térbeli viszonyok felfogása például szerinte annyira összekapcsolódik a mozgások és erőhatások magyarázásával, hogy az aesthetikai ítélet, mely a geometriai formákat pusztán geometriaiaknak fogná fel, teljességgel végrehajthatlan abstractio volna. Nincs térbeli alak, mely

másként hatna, mint a mozgásokra való emlékeztetés-sel, melyeknek eredménye, vagy színhelye.

Schasler Miksa Hegeltől, a kitől kiindúlt, a realismus felé közeledik. A jövő aesthetikájának azt a feladatot írja elő, hogy az idealismust a realismussal kibékítse. Az új felfogásnak substantialis tekintetben az absolut idea elvén, formai szempontból a dialectikus folyamaton kell alapúlni, de ez az elv meg kell, hogy tisztúljon az egyéni önkénytől, mely a közvetlen tudássejtelemnek az abstract speculációval való meghasonlásából eredt. Ennek a megtisztulásnak eszköze az inductiv és deductiv módszernek együttes alkalmazása.

Schasler tervezett nagy műve, mely az aesthetika történetéhez csatlakozott volna, nem készült el, e helyett később rövidebb formában, népszerűbb előadásban bocsátotta közre az aesthetika alapvonalait. Ebben figyelmet érdemel, hogy a rútat a szemlélet körébe lényeges és szükséges elemként bevezeti. A rút nem szomorú szükségesség, nem tisztán negatív, hanem pozitív értékű, s a jellemzetesben a művészeti szépnak lényeges feltétele. Hogy jelentőségét tisztába hozza, utal a férfi és női szépség ellentétére, melyből folyólag ugyanaz a tulajdonság, mely a férfin szép, pl. az erősen kifejezett formák, a nőnél a szépséget megrontaná. A rút absolut feltétele annak, hogy az abstract általános szépség indifferentiájából, neutralitásából kilépjen és concret ellentéteire különüljön, melyekben ezek az ideák pozitív jelentést nyernek. A rút a szép concret kibontakozásának teremtő elve, mert az abstract szépet kiűzi feltétlen nyugalomból, indifferentiájából és önmegvalósulásra ösztönzi. A szépnak neutralis ideája tényleg üres és csak akkor telik

meg concret tartalommal, ha a szép és rút ellentéteire válik szét. A szép aztán a szemlélet formáiból kifolyólag a nyugalom szépségére s a mozgás szépségére bomlik szét. Az a fenséges, ez a bájos. — A művészetek felosztásának elve, a mint Schasler már régebbi „A művészetek rendszere“ című művében kifejtette, szintén az idő és tér különbsége. Ezen az alapon a simultan és successiv művészetek állanak szembe egymással, úgy hogy mindenikben az ellentétes elem másodlagosként, alárendelten jelen van. A további felosztás a művészi eszme és a külső ábrázolás anyagának különböző súlyarányán alapszik. Az építészet anyagra a legsúlyosabb, eszmékben a legszegényebb, és tőle, a vele szemben álló költészetig a többi művészetek fokként gyarapodnak eszmékben s vesztenek az ábrázolás-anyag súlyát tekintve.

Schaslerrel ugyanazon alapon, az ideal-realismus alapján áll Carriere Moricz. Lényegében újat nem ad, s inkább élvezetes előadásmódja, népszerűsége való törekvése s az aesthetikai fogalmak magyarázása közben az életből és művészetekből vett felvilágosító példái miatt figyelemreméltó. Nagyobb becsü egy másik műve, a művészet történeti fejlődésének a művelődéstörténet keretébe illesztett érdekes, színes rajza.

Hartmann Ede (szül. 1842) már első alapvető művében „A tudattalan-nak philosophiájában“ érintette a szép kérdéseit. Írunk a bölcészet uralkodó irányával szemben, mely a tudatost vizsgálta, a tudattalan-nak mélyeibe akart alászállani. A szőlőkertet, mint mondja, minden irányban eléggé át-, meg átszántották már, a nélkül, hogy a keresett kincset megtalálták volna, kísértsük meg, nem jutunk-e jobb eredmények-

hez, ha a hegy belsejébe hatolunk. Leibniz és Kant (ki a tudattalan képzet fogalmát épen Leibniztől vette át), Schelling, Schopenhauer, Fechner e tekintetben elődei, míg az aesthetikában Carrierenél látta a tudattalan szellemi tevékenység jelentőségét nyomatékosabban kiemelve. A tudattalant ott találja a testi-ségben, a reflex és önkényes mozgásnál, az ösztönnél, az organikus fejlődésben, az emberi szellemben, a szerelemben, az érzésben, észrevételben, gondolkozásban, cselekvésben és az aesthetikai ítéletben és művészi létrehozásban. Csakis ezen az alapon, a tudattalan jelleg fölvételével egyeztethetjük ki a szépre nézve támadt ellentétes véleményeket, az idealistákét, kik a szép eszméjét bennünk rejlőnek tekintik és az aesthetikai ítéletet a priorinak és synthetikusnak nyilvánítják s az empirikusokét, kik az ideált, a legfőbb szépet, az adott természeti szép észrevételéből s felfogásából eredtetik. Azoknak nincs igazuk, midőn egy egyszersmindenkorra kész ideált feltételeznek, mely isten tudja honnan jön az emberbe, de ezeknek sincs, mert a folyamat, melylyel az ideal megalakul, a tudatos aesthetikai ítélet előtt megy végbe, tehát erre nézve csakugyan a priorikus. Hartmann megállapítja, hogy az aesthetikai ítélet empirikus jellegű, mert úgy a külső tárgy, mint az aesthetikai gyönyör tapasztalat által adott s a gyönyör oka csak a tárgyban lehet, mint az édes íz oka a czukorban, az aesthetikai gyönyör azonban, melyet épen olyan magyarázhatatlan tényként találunk a tudatban, mint a hang, íz, szín érzeteit, s a mely, mint ezek, valami kész gyanánt áll a belső tapasztalás elé, származását csak a tudattalanban végbement folyamatnak köszönheti, tehát a priori eredetű. A tudattalan, melyet így a szép passiv

felfogásánál lényegesnek találtunk, nem kevésbé fontos szerepet játszik a szép activ előállításánál. Okos megválogatással, az aesthetikai ítélettől irányított combinációval, igazán nagyot, eredetit nem lehet létrehozni. Ehhez isteni örültség, a tudattalannak éltető lehelete szükséges. Hartmann a természeti szépség előállításában is a tudattalannak belejátszását feltételezi. A művészeti és természeti productio csak abban tér el, hogy itt az idea megvalósulása előtt semmi tudatban nem állott elő, hanem az egyén, mely márvány is, szobrász is egy személyben, az ideát teljesen tudattalanul valósítja meg, a művészetben azonban a tudatosság lép közbe. Itt az idea nem közvetlenül, mint természeti tárgy valósul meg, hanem mint agyregzés, mely a költő tudatában phantasiakép gyanánt jelentkezik s melynek megvalósítása a költő tudatos akarától függ.

Köstlin Károly aesthetikája főleg a szép elemeinek világos összeállításában s a szép jelenségek gazdag felsorolásában tűnik ki. Írónk, a ki a nagy mű egy részének megírásában Vischernek segítő társa volt, eltér mesterétől, a mennyiben a szép ideájának kiemelése, a szép metaphysikájának építgetése helyett a vizsgálatot mindenütt az élethez akarja kapcsolni, a szépet az élet momentumaként akarja felfogni. Köstlin a szépben a tartalom és forma harmonikus együtthatását kereste. A forma egyoldalú kiemelésével, a mint a zenét illetőleg Hanslicknál találta, szembeállította tételeit a képzettársításról, a direct és indirect (symbolikus) utánzásról. Állítása szerint a formasymbolika az érzékileg szemléltető formák egész birodalmában uralkodik.

A zenei kifejezés kérdésében, melyet Köstlin itt

a maga álláspontjáról eldöntött, ezekben az időkben heves vita folyt, melyet Hanslick Ede bécsi egyetemi tanár indított meg. Ez a kiváló műkritikus a sokfelől felhangzó s a többi közt Wagner Richardnál is kifejezett állítással szemben, hogy a zene feladata érzelmeket ábrázolni, kereken kijelentette, hogy a zene határozott érzelmeket nem adhat vissza s különben sem áll czélok szolgálatában, hanem önczél. Az anyagi, pathologikus érdeknek általában távol kell tőle maradni s az eszmék, miket a zeneköltő ábrázol, tisztán zeneiek. A zene tartalmát a hangokban mozgó formák adják és semmi egyéb.

Nem ismertetjük a vita lefolyását s általában nem szaporítjuk adatainkat, melyek új szempontokat nem nyújtanak többé. Csak Hermann Conradnak az ideal-realismus alapján álló aesthetikájára s egy Diltheynek, Scherernek, Volkeltnek fontos részlet-tanulmányaira mutatunk rá és Nietzsche, a mai Németország bálványozott philosophusára, kiben az individualismus és aristokrata felfogás korunknak egyformásító és demokrata gondolkozásával szemben hatalmas szószólóra talált. Írónk maga körül tekintve nem lát semmit, a mi nagyobb akarna lenni és úgy sejti, hogy még mindig lefelé haladunk, még folyton szelidebb, okosabb, „jobb“ lesz az ember. E décadence megakasztására követeli, hogy az erő és önállóság tudata, az érvényesülés ereje és vágya hassa át az egyest, a kiváló egyént s oda állítja híres tételét, hogy az állam, nép és emberiség nem magáért van, hanem a nagy egyesekért, kik élén állanak. Az aesthetikusokkal, többi közt Schopenhauerrel szemben, kik az érdektelenséget, az akarattól való felszabadulást magasztalják az aesthetikai állapotban,

inkább Stendhalt követi, a ki azt tartja, hogy a szép boldogságot ígér, tehát az akaratot felizgatja. Az ilyen gondolatokat Nietzsche csak kifejtetlenül, aphorisma-szerűen szokta odaállítani. Bár tervével egy időben foglalkozott, nem irt aesthetikát. Művei mégis figyelemreméltók, mert kivált a genius és művészi teremtés lélektanához fontos adalékokat szolgáltatnak.

* * *

Útunk végén állunk. Fővonásaiban szemeink előtt van az az óriási tevékenység, melyet az emberi gondolkozás kifejtett, hogy a szép s a többi aesthetikai fogalom mivolta felől tisztába jöhessen. Ha most azt kérdezzük, megvannak-e oldva a rejtélyek, melyek a régi görög időkben már érdekelni kezdték az embereket, ki merné rámondani, hogy igen. Csakúgy vagyunk itt, mint a bölcseészetben, melynek történetében egymást követik a rendszerek, a nélkül, hogy az igazit, a lét nagy kérdéseit hiánytalanul megfejtöt, eddig megtaláltuk volna. Kétségtelenül nagy a haladás azóta, hogy Sokrates először a szépet meghatározni igyekezett. A lelki élet jelenségeit sokkal jobban ismerjük ma, az aesthetika is kivált már a szomszédos körökből, a tapasztalati anyag nagy mértékben fölhalmozódott, szemünk, ítéletünk tökéletesedett, a szépben a subjectiv felé fordúlt figyelmünk, a szép felfogásában és létrehozásában a phantasia óriási fontosságát láttuk be, a művészi alkotásfolyamatnak, a művészetek evolúciójának titkaiba mély pillantásokat vetettünk s a műelmélet általában tisztult, tökéletesedett és mégis be kell vallanunk, hogy a céltól még messze vagyunk. s legtöbbször a problémákba való behatolás ismertetett csak meg igazán a feladat nagy

nehézségeivel s bonyolultságával. A ki ebben kételkednék, vessen egy pillantást arra az élénk munkára, mely a tapasztalati és lélektani aesthetika terein jelenleg is mindenfelé folyik. Itt vetik most az alapot a jövő aesthetikája számára. A multak megbízható eredményeire támaszkodó s a tévedések által óvatossá tett ilyen vizsgálódásoktól kell várnunk a további fejlődést.

JEGYZETEK.

Az aesthetika történetének befejező kötetét veszi itt a szíves olvasó. Az az óriási anyag talált benne helyet, mely Baumgarten óta a szép s a művészetek lényegének, mivoltának, törvényeinek kiderítésére irányuló vizsgálódásban felhalmozódott. A feladat nehéz volt. Aránylag szűk keretbe másfél századnál hosszabb, szinte lázasan tevékeny, feltalálásban, új, meg új szempontok felállításában kifogyhatatlan s mély részlettanulmányokban mérhetetlenül gazdag időnek sokféle irányu törekvéseit kellett úgy belefoglalni, hogy ne csak a fejlődés menete tűnjék szembe, de az általános vezető eszmék kiemelése mellett fény essék a részletes fejtegetésekre is s a nagy vonalaknak megvonása mellett lehetőleg kevés veszszen el a jellemzőbb és finomabb, talán színes részletekből, ha ezek fontosságra is kiválók. E tervet a mű terjedelmének korlátai közt csak az anyag megszorításával lehetett, bár csak megközelítőleg is megvalósítani, úgy, hogy a legkiválóbb elméletek behatóbb és részletezőbb ismertetése miatt a második sorban állók háttérbe kerültek s nem részesülhettek abban a figyelemben, mely őket sokszor műveik értékénél fogva különben megillette volna. Kivált a német metaphysikai aesthetikával széles mederben megindult munkásság méltatásánál kellett a szerzőnek e korlátozással élnie, melyre azért is feljogosítva érezte magát, mert ez írók, bár korántsem önállótlanok, mégis a Schelling és Hegel által nyitott ösvényeken haladtak tovább s rendszereik ismertetését a német aesthetikatörténetekben nagy részletességgel feltalálhatja az irántuk közelebbről érdeklődő.

Aránylag terjedelmesebb ismertetés jutott a Kantot megelőző és közvetlenül követő popularis aesthetikának, nemcsak azért, mert időrendileg a későbbi nagy fejlődést megelőzte, a mit épen történeti műben méltányolni kell, hanem azért is, mert (a mellett, hogy képviselői közül sok a német irodalom kiváló, elsőrangu nagysága, kit ismerünk s a fejtegetések terére is

szívesen követünk), egy Winckelmann, Lessing, Herder, Schiller szelleme messzire bevilágít a következő időkbe és munkásságuk az aesthetikai elméletben tényleg mély nyomokat hagyott. A közelmultnak, a letűnt század utolsó felének ismertetését megnehezítette az a körülmény, hogy a munkásság nem rendszerek felépítésében, hanem az aesthetikai tér minden zugában folyó részlettanulmányok bőségében nyilvánult, ezeket pedig csak úgy lehetett volna felölelni, ha a vezető szempontokhoz és személyekhez fűződő tárgyalást elejtve, a mű, mint Lotze és Hartmann aesthetikatörténeteinel csakugyan találjuk, egy külön részzel, „az egyes aesthetikai alapfogalmak“, „a legfontosabb specialis problémák“ történetével gyarapodhatott volna. Ilyesmire azonban gondolni sem lehetett.

Az egész letűnt századon keresztül az aesthetika művelői közt a németek állanak a legelső sorban. A metaphysikai elmelkedésben egyenesen ők vezetnek, de a tapasztalati, positiv irányban is tiszteletreméltó tevékenységet fejtenek ki. Így e műben is nekik jutott a főhely, a nélkül azonban, hogy a francia, angol és olasz elmélet figyelmen kívül maradt volna. Erre annyival inkább szükség volt, mert a német aesthetikatörtétekben az idegen törekvések számára rendszerint nincs hely. Jellemző például, hogy Hartmann Ede a német aesthetika történetét a külföldi mozgalmaknak olyan teljes semmibe vételével írta meg, hogy Burke-ön kívül (ezt is csak épen megemlíti egyszer) francia, vagy angol ember neve műve névmutatójában elő nem fordul.

Áttekintésünkben egy kiváló név köré csoportosítva a magyar elme ide tartozó termékeit is felemlítettük. Csak a rendszerezőkre lehettünk tekintettel s így a sor nem hosszú, de a nemzeti tudományosság fejlődésének bűvárlója számára minden egyes tagja csak annál becsesebb kell hogy legyen. Szerző azonban ez alkalommal neveiket inkább csak be akarta illeszteni az általános aesthetika történetébe, de részletes méltatásukat egy külön mű: „A magyarországi műelmélet és műbírálat története“ számára tartja fent, melyben a most öt feszélyező korlátoktól szabadon, terjedelmesebben, az irodalmi és művészeti ízlés és reflexio fejlődésének folyamatába beleillesztve, foglalkozhatik velők. Itt fogja méltatni azt a figyelemre igen érdemes munkásságot is, mely a nélkül, hogy rendszerek alakítására

törne, újabban az egyes aesthetikai kérdések vizsgálatában magyar földön mutatkozik.

Az egyetemes aesthetikatörténeteken kívül specialisan korszakunknak német elméletével foglalkoznak: Lotze Hermann, *Gesch. des Aesth. in Deutschland* (München 1868.) és Hartmann Ede, *Die deut. Aesth. seit Kant.* (Aesthetikájának első, kritikai és történelmi része.) Lipcse.

Leibniz.

Műveinek összkiadásai: Erdmann I. E.: *Leibnitii opera philos.* I. II. Berolini 1840. és Gerhardt C. J. *Die philos. Schriften von L.* I—VII. Berlin. 1875—1890. Aesthetikai szempontból legfontosabb értekezései: *Principes de la nature et de la grace, fondés en raison.* (1714 körül.) Erdm. II. 714—718. Gerh. VI. 598—606. és *Von der Glückseligkeit.* Erdm. II. 671—673. — Nézeteit ismertette Schmidt Joh.: *Leibnitz u. Baumgarten.* Halle. 1875. és Dilthey: *Die 3 Epochen der mod. Aesth.* Deut. Rundschau Bd. 72. 205. s köv. I. Leibniz bölcsészetének barock jelleme. Eucken. *Lebensanschauungen.* 383.

2. 1. Locke ellen: *Nouveaux essais sur l'entendement.* Gerh. V. 42., 43., 68., 76., 99., 100.

2. 1. *Les verités d'experience és les verités nécessaires ou éternelles.* U. o. 76 Spinozához való viszonyát illetőleg I. Stein L. u. Sp., Berlin. 1890.

2. 1. Descartes tana ellen intézett iratait I. Gerh. IV. 263—406.

2. 1. A monasokra I. főleg G. VI- 598. és 607. (Elöl, továbbá 19—24. §.)

3. 1. Mindig gondolkozunk-e? U. o. 21. §. Erdm. 181. 467. G. V. 16., 101., 103.

4. 1. Állat és ember képzetek. G. VI. 611. 26, 29., 40. §.

4. 1. *Les petites perceptions, les perceptions insensibles.* G. V. 47. és köv. U. o. 121., 103, 105. — *L'identité de l'individu.* U. o. 104.

6. 1. *Les idées claires, obscures, distinctes et confuses.* G. V. 236. és G. IV. 422. és köv. — A zöld szín, az órákerék. G. V. 384

7. 1. Az érzékek felfogása zavaros. G. V. 236., 363., 373., 469. stb.

7. 1. *La harmonie préétablie.* Erdm. 774. G. IV. 484., 496.,

590. stb. VI. 136., 142. Differentes bandes de mousiciens. G. II. 95.
7. 1. A világ a legtökéletesebb. Erdm. 716., 10., 13., 18. §. V. ö. 673. 1. G. VI. 107.
7. 1. Nagyobb rossz támadt volna belőle. G. VI. 182.
8. 1. La musique nous charme. Erdm. 717., 17. §.
8. 1. A gyönyör oka Erdm. 671., 672.
9. 1. Vollkommenheit nenne ich alle Erhöhung des Wesens. U. o. 672,
12. 1. Appetition. Monad. 15. §. G. IV. 609
12. 1. Inclinations insensibles, sensibles, distinctes. G. V. 180. — Az uneasiness szép fejtegetése. U. o. 174.
13. 1. Notre ame est architectonique. G. VI. 604. Az eszes lélek az istenség képe. U. o. V. ö. 621.
13. 1. Les machines de la nature et de l'art. G. IV. 482., 618.

Wolff.

Psychologiai elmélete először 1719-ben jelent meg. Műveit latinul Stiebritz adta ki Philos. Wolfianae contractae Tom. I., II. Halae. 1744. 1745.

15. 1. A philos. = scientia possibilium. Disc. praelim. §. 23.
15. 1. A cognitio historica s a philosophica. U. o. 2., 4. §.
16. 1. De partibus phil. U. o. cap. III.
- Philos. juris, medicinae, artium. U. o. 32. §. — A technologia. U. o. 64., 106. §. — Grammatica, rhetorica, poetica philos. U. o. 65. §.
16. 1. Pulchrum, pulchritudo. Psych. em. 543. §. s köv.
16. 1. De imaginatione. Psych. rat. I. cap. 3. Psych. emp. I., II., cap. 3. — De facultate fingendi. U. o. cap. 4. L. 148. és köv. §.
16. 1. Az associatióról. Psych. emp. 104—117. §. — Figurae hieroglyphicae. U. o. 151. és köv. §.

Baumgarten és Meier.

B. főműve: Aesthetica. Frankfurt. I. 1750. II. 1758. Figyelmet érdemel még értekezése: Meditationes philos. de nonnullis ad poëma pertinentibus. Halle. 1735. s az Aletheophilus folyóirat egy czikke (1741.), valamint a Metaphysika. (Első k. 1739. A 9.-et használtam 1783-ból.) Elméletét legtüzetesebben tárgyalta Braitmaier. Gesch.

der poet. Theorie u. Kritik. II. és Schmidt: Leibnitz u. B. Halle, 1875.

M. főműve: Anfangsgründe aller schön. Wiss. I–III. Halle. Első kiadása 1748-ból még megelőzte tanárának, Baumgartennek aesthetikáját. Második kiadását használtam. 1754–1759.

17. l. A kétféle megismerő tehetség. Metaphys. 382. stb. 462., 468. §.
17. l. Bilfinger nyilatkozatát idézi. Meier. I. 12. l.
19. l. Az aesthetika többi neve. Met. 395. §. M. I. 5. l.
19. l. B. terve az általános aesthetikáról. L. Braitm. II. 15. l.
20. l. Az aesthetika részei, a költ. és szón. philosophiája. U. o. 13. l. V. ö. Aesth. 1. és 5. §. Az aesth. célja. Aesth. 14. §.
20. l. Az arcz nagyítóüvegen át szemlélve. M. I. 39. l.
20. l. A tiszta, de zavaros megism. viszonya a magasabbhoz Aesth. 7–9. §. M. I. 19–25. l.
21. l. Az aesthetikába mi tartozik? Aesth. 15. §. I. 41., 67.
21. l. A tökéletesség. Met. 73., 74. §.
21. l. Die Vollkommenheit, insoferne sie eine Erscheinung ist (perfectio phaenomenon), ist die Schönheit. Met. 488. §. Perfectio cognitionis sensitivae est pulchritudo. Aesth. 14. §. Meier is schöne Erkenntniss-ről beszél. I. 2., 4. l. Leibniz a monasok spontan és kívülről meg nem határozott tevékenységéről többi közt. G. IV. 484. A monas est un miroir vivant. G. VI. 599. V. ö. erre Erdmann beható fejtegetéseit. Versuch ein. wiss. Gesch. d. neu. Phil. Leipzig, 1842. II. II. 41., 75. l.
22. l. Ubertas, magnitudo, veritas, lux, certitudo, vita aesth.
23. l. A nemtelen tökéletlen. M. I. 121., 143., 145. l.
23. l. Log. és aesth. igazság. Aesth. 431., 449., 558., 577. §. M. I. 187. l. A szabály: naturam imitare. Aesth. 104. §. Ezzel szemben 565. §. Meier is helyteleníti, hogy a költészetet és festészetet a természet utánzásának tekintik. II. 378. l.
23. l. Verisimilitudo aesth. Aesth. 445., 456., 496. §. M. I. 202. és köv. l.
24. l. Fictiones historicae és poeticae. Aesth. 511., 513., 530., 456. §. Med. 51., 52. §. M. I. 224., 227., 231. l. Máskor

következetlenül a valóság költői átalakításait is a hetero-
koszikus költés körébe sorolja. L. Braitm. II. 9., 41.,
42. l.

25. l. Lux aesth. Aesth. 618. és köv. §. M. I. 257., 268—329. l.
25. l. Certitudo. Aesth. Sect. 49. M. I. 352. l.
26. l. Az életteljesség. M. I. 420—505. l.
26. l. Character felicitatis aesthetici. Aesth. sect. II. — A költői
tehetség. Met. 438—441. §. — A lélek csöcseléke. Meier
I. 516. l.
27. l. Impetus aestheticus. Aesth. 78. és köv. §. M. I. 569., 577.
s köv. l.
28. l. Poema est oratio sensitiva perfecta. Med. 9. §. V. ö. a
köv. §§. is. A költészet tökéletessége mitől függ? Med.
14., 17., 29., 49. §.
30. l. Was er giebt, ist im Grunde nur ein Saum. Braitmaier.
II. 19.
31. l. Érzéki megismerés értéke. Aesth. 8. §. M. I. 34
31. l. B. wholly ignored the side of feeling, or emotion in the
apprehension of the beautiful. Knight. 51.

A popularis philosophia.

A bölcsészettörténeti művekben található ismertetéseken
kívül l. Zart: Einfluss der engl. Phil. auf d. deut. Phil.
des 18. Jahrh. Berlin 1881.

33. l. Budde: jede Secte lehrt etwas Wahres. Zart. 40.
33. l. Thomasius, Tschirnhausen, Hollmann stb. jellemzését. l.
u. o. 13., 30., 50., 62., 98., 128, 154., 170., 191.,
34. l. A common sense. U. o. 34., 121. — Mendelssohn nyilat-
kozatait erre vonatkozólag összeállította Kayserling. 405.

Mendelssohn.

Életének s munkásságának képét adja Kayserling. Lipcse,
1862. — Aesthetikai művei: Über die Empfindungen. —
Rhapsodie, od. Zusätze zu den Briefen üb. d. Empf. —
Über die Hauptgrundsätze der schön. Künste und Wis-
sensschaften. — Über das Erhabene u. Naive. — Mind-
ezek együtt vannak M—s philos. Schriften I., II. című
gyűjteményben. Jav. kiad. Berlin, 1771. Ezeket kívül
fontos Morgenstunden és Briefwechsel. M—s sämmtl.
Werke. Ofen u. Grosswardein. 1820. VI. és IX. kötet. —

Elméletét legterjedelmesebben Braitmaier (II. kt.) ismer-teti. V. ö. még Avenarius, Vierteljahrsch. 1894. 249., 1895. 111., 112.

39. 1. A lélektani tanulmányok. Phil. Schr. II. 97., 98.
39. 1. Szerencsétlenek volnánk. U. o. I. 9.
40. 1. Theokles felelete. U. o. 12., 22.
40. 1. Die Vollkommenheit. U. o. 30., 31.
41. 1. Die Sinnenlust. U. o. II. 25.
42. 1. Háromféle gyönyör a zenében. U. o. I. 85. — A festészet miért nem jutott még idáig? I. 87.
42. 1. Die schmerzhaft angenehmen Empfindungen. U. o. I. 132. és köv. továbbá II. 5. és köv. — Lessingnek és M.-nak erre vonatkozó fejtegetései. Briefw. 140., 143.
43. 1. Ich habe den Dubos mit Unrecht getadelt. II. 17.
44. 1. Das Unermessliche. Das Erhabene. II. 36., 156. és köv. — A dísz alkalmazása rajta. U. o. 171., 204.
45. 1. Das Naive. Die Grazie. II. 218—240.
46. 1. Das Billigungsvermögen. Morgenstunden. 102. Előtte már Tetens, az angolok (többi közt Home) befolyására mutató pszichologiai elméletében, szintén a lelki erők hármas felosztását hirdeti. L. Erdmann: Versuch ein. Darst. der Gesch. d. n. Phil. II. 495.
48. 1. Wesen der schön. Künste. II. 106., 107.
49. 1. A hatás három tényezője. II. 109.
49. 1. Viaszszobrok. II. 22.
49. 1. Vollkommenste idealische Schönh. II. 116.
50. 1. Erkölesi hatás. II. 91.
50. 1. Natürliche und willkürliche Zeichen. II. 119. V. ö. 128., 132. Ez a megkülönböztetés Irwing K. F. német philo-sophusnak, Wolff követőjének tanára nyúlik vissza. Ave-narius. Vierteljahrschrift. XVIII. 254.
51. 1. Der günstigste Augenblick. II. 127.
52. 1. Kiért remeg a néző. II. 32. A csodálatosról a tragoediá-ban. L. Briefw. 79. és köv. 98. és köv.
52. 1. A műfajok határaitól. Briefw. 126.

Sulzer.

Sulzer értekezései, ezek közt „Untersuchung üb. d. Ur-sprung der angenehmen u. unangenehmen Empfindungen 1751—1752“ együtt vannak a Verm. philos. Schriften

- I. kötetében, 2. kiad. Lipcse, 1782 -- Főműve azonban: Allgem Theorie der schön. Künste. Első kiad. 1771—1774. Idézeteink az 1786. új kiadásra vonatkoznak.
54. 1. A kellemesnek oka. Verm. Schr. I. 5., 12., 13., 23. l.
55. 1. A szép. U. o. 26. s köv., 60—69.
57. 1. Tantételek szépsége. U. o. 29., 34., 37., 39., 41. (V. ö. a későbbi kiad. jegyzetét a 29. és 49. lapon.)
57. 1. A jó, a szép s a tökéletes. Theorie. IV. 248—250.
58. 1. A magasabb szép. U. o. 251., 252. l.
59. 1. Az emberi test szépsége. U. o. 254., 256., 260. l.
59. 1. A szépség varázsa onnan ered, dass wir die Vollkommenheit eines Geistes in der Materie erblicken. U. o. I. 21.
60. 1. Künste. U. o. III. 58. s köv.
60. 1. Hasznos tartalom a művészetben. U. o. I. 94. Verm. Schr. I. 125. l.
60. 1. Állami ellenőrzés. Theor. III. 65. l.
60. 1. A korabeli művészet hibái. U. o. 75. l.
61. 1. Alantibb s magasabb műfajok. U. o. 78. V. ö. u. o. I. 58. III. 259., 341. — II. 127. III. 153. IV. 120.
61. 1. Pope és Homeros. U. o. IV. 613.
61. 1. Rousseau felfogása ellen. Verm. Schr. I. 162.
61. 1. Rút a művészetben. Theorie. I. 39. II. 369. l.
62. 1. Entwicklung des Begriffes vom Genie. 1756. Verm. Schr. I. 309. V. ö. Theorie: Einb. Kraft. II. 10. és Genie. II. 291.
63. 1. Bodmerhez intézett levelét 1761-ből idézi Schlosser. Gesch. d. 18. Jahrh. I. 608.
64. 1. Shakespeare, Rembrandt. Theor. IV. 473. l.
- A többi „elmélet“-író.*
- Eberhard.*
- Theorie der schön. Wiss. Halle 1783. (Az 1786. kiadást használtam.) L. ajánlását az I. kiadáshoz. -- Handbuch der Aesthetik. I—IV. Halle. 1807.
65. 1. Szép és fenséges. U. o. I. 59.
66. 1. Aesthetische Vollkommenheit és Schönheit. U. o. I. 89. Schasler idevágó értelmezése helytelen.
66. 1. Eigenthümliche u. Zeichenschönheit. I. 93.
66. 1. Die heitere, lachende Vernunft. I. 112.
67. 1. Aesthetische Dunkelheit. II. 59.—68. levél.
67. 1. A művészetekről. III. 122. — 155. levél

Eschenburg.

Entwurf einer Theorie und Literatur der schön. Wiss.
Berlin. 1783. (Az 1789. k. használtam.)

67. 1. Empfindung, Empfindniss. Einl. 10., 11. §.

67. 1. Zweck der Kunst. U. o. 20., 44. §.

67. 1. Drei Quellen der aesth. Kraft: d. Schöne, das Vollkommene, d. Gute. U. o. 27. §. — Die Schönheit. U. o. 28. §.

Büsching.

Geschichte u. Grundsätze d. schön. Künste u. Wiss.
I. II. Hamburg. 1774.

68. 1. Winckelmannról. U. o. I. 12

König.

Philosophie der schön. Künste. Nürnberg. 1784.

68. 1. A művészetek felosztása. U. o. 25 — 29. — (Schütz műve: Lehrbuch zur Bildung des Verstandes u. Geschmacks. Halle. 1776.)

68. 1. Gattung der Schönheiten. König. 2. fej.

Riedel.

Theorie der sch. K. u. W. 1767. (Az 1774. kiadást használtam.) Az első kiadásból idéz Schasler. I. 359. — Birálata Herdernél. 4. Krit. Wäldchen.

69. 1. A belső érzékek. 7., 8.

70. 1. An sich uninteressirtes Wohlgefallen. 11. V. ö. Anhang von Briefen. 38.

70. 1. A három módszer. Anh. 9.

72. 1. A többi elmélkedők neveit l. Schaslernél (359.), Zimmermannnál (203., 204.); Sulzer újabb kiad. I. 53—55. II. 112., 113., 381. IV. 313; Hebenstreit: Encyklop. der Aesth. IV—VI lap.; Jeitteles aesth. Lex. 459—463.

Nicolai.

Bibliothek d. sch. W. u. freien Künste. Ebben „Abhandlung vom Trauerspiel.“ — Briefe, die neueste Lit. betreffend. — Allgemeine deut. Bibliothek. Tragoediaelméletét ism. Braitmaier. II. 242. Támadói közt a legélesebbek közé tartozik Fichte, ki az értelmetlenül fecsegő üresfejű eklektikusok legkiválóbb képviselőjének nyilvánítja. Fichte W. VIII. 1—93. l.

Garve.

73. 1. Einige Gedanken über das Interessirende. Sammlung ein. Abh. Lipcse. 1802. I. 210—371.

Schlegel I. Illés.

73. 1. Von der Unähnlichkeit der Nachahmung. 1745. Von der Nachahmung. 1742. (Werke, hrsg. v. I. H. Schlegel. III. 95—162., 163—176) V. ö. Braitmaier I. 270. és Zeitschr. f. vergl. Lit.-gesch. 1890. II. 235. — Latzkó Schl. I. I. mint aesthetikus és kritikus. Bdp. 1898.

Schlegel I. Ad.

73. 1. Batteux' Einschränkung der schön. Künste. Ehhez kapsolva: Von d. höchsten u. allg. Grundsatz der Poesie. 1751. V. ö. Braitm. 296.

Schlegel Gottl.

74. 1. Abh. v. d. ersten Grundsätzen i. d. Weltweisheit. Riga. 1770. 75 l.

Moritz.

74. 1. Über die bildende Nachahmung des Schönen. Braunschweig. 1788. V. ö. Goethe: Italien.

Winckelmann.

Főműve: Geschichte der Kunst des Alterthums. Első kiadása 1764. — Korábbi kisebb értekezései közül a legfontosabbak: Gedanken üb. d. Nachahmung der griech. Werke. 1755. — Erinnerung üb. d. Betrachtung der Werke der Kunst. — Von der Grazie in den Werken der Kunst. — Erläuterung der Ged. üb. d. N. d. gr. W. — Mindezek együtt vannak I. Lessing kiadásában: W—s Gesch. d. K. d. A. nebst einer Auswahl s. klein. Schriften. 2. Aufl. Heidelberg. 1882. Az idézetek erre vonatkoznak.

79. 1. A görög nyelv jellemzése. 333.

79. 1. Einfluss des Himmels. 28—33., 97—102., 304., 333., 335.

79. 1. Az egyiptomi művészet. 35. s köv.

80. 1. A történeti korszakok. 158—165.

81. 1. Laokoon. Belvederi Apollon. 243., 273. Torsv. 257., 383.

81. 1. Von dem Wesentlichen der Kunst. IV. 2. rész. 105 s köv.

83. 1. Az elliptikus vonal. 112., 371.

83. 1. Die Unbezeichnung. 110.
84. 1. Individuelle und idealische Schönheit. 111—113., 308.
85. 1. Der Ausdruck. 121., 123., 314., 376.
86. 1. Pigalle és Bernini. 378. Le Brun. 124.
86. 1. Proportion. 125. Schönh. einzelner Körpertheile. 128.
87. 1. Allegorie. 346. s köv.
88. 1. Jordaens. 342. Denner, 346. A rokoko. 326. A barock. 315., 372., 380.
89. 1. A régiek tanulmánya. 303., 310., 311., 320., 340., 371., 373
Christ.
92. 1. Abhandlung üb. d. Lit. u. Kunstwerke vornehmlich des
Alterthums. Kiadta Zeune. Lipcse. 1776.
Mengs.
Gedanken üb. d. Schönheit u. üb. d. Geschmack in der
Malerey. Kiadta Füesзли. Zürich. 1762.
93. 1. A görögök. 79. Az újabbak. 33. és az egész III. fej.
93. 1. Még eddig senkinek sem volt a festészetben mindenben
kifogástalan izlése. 24.
93. 1. Az eklekticismus ajánlása. 81.
93. 1. Erklärung der Schönheit I. fej. 1. §. Wirkung d. Sch.
I. 3. §.
94. 1. Farbe, Gestalt. 4.
94. 1. Wenn es auf seinem angewiesenen Ort den gehörigen
Nutzen leistet. I. 5. §.
94. 1. Bedeutung. Bestimmung. 5.
95. 1. Nachahmung der Natur. I. 5. §.
95. 1. Guter Geschmack és Nachahmung. II. 4. §.
d. Azara.
Anmerkungen üb. Mengs Tractat v. d. Schönheit. Mengs'
Werke. II. 99—142.
97. 1. Németalöldiek. U. o. 114.
Hagedorn.
Betrachtungen üb. d. Malerey. I., II. Lipcse. 1762. —
Briefe üb. d. Kunst von u. an H. hrs. V. Forkel. Lipcse. 1797.
98. 1. Schönheit, Vollkommenheit. Betracht. 10.
98. 1. Kéltészet — festészet. U. o. 34. De azért.... U. o. 36.
V. ö. 166., 169., 326. stb.
98. 1. Antike. U. o. 67., 83., 85. — Allegoria. 486.
98. 1. A németalföldiek. U. o. 419.

Sonnenfels.

98. 1. Vom Verdienste des Portraitmalers. Bécs. 1768.

99. 1. A Winckelmann által ébresztett érdeklődés a képzőművészetek iránt a műtörténeti, kritikai és ismertető irodalomnak is lendületet adott. E tér művelői közül csak Forstert, a düsseldorfi képtár s a németalföldi művészet remekeinek finom ízlésű leíróját (*Ansichten vom Niederrhein*. Berlin. 1791.), és Heinset (*Sämmtl. Schriften*. Kiadta Laube. Lipcse. 1838.) említjük. Utóbbi Ardinghello művész-regényében az olasz festészet és antik szobrászat kiváló alkotásait mély ítéllettel és költői érzéssel magyarázta. Mind a kettő túlment Winckelmannon. Előbbi a Rubensnek és társainak juttatott elismerésben, utóbbi a színezés jelentőségének erős kiemelésével s a tájkép elfogadásával.

Lessing.

Élete s működése: Danzel—Guhrauer: *L. sein Leben u. s. Werke*. 2. kiad. Maltzahntól és Boxbergertől. I., II. Berlin. 1880., 1881. — Kuno Fischer: *L. als Reformator der deutsch. Lit.* Stuttgart. 1881. De főleg Erich Schmidt: *L. Gesch. seines Lebens u. s. Schriften*. I., II. Berlin. 1884., 1892. — Legfontosabb aesthetikai tárgyu művei: Levelezése Nicolaival s Mendelssohnnal. — *Briefe die neueste Literatur betreffend*. — *Laokoon*. 1766. — *Hamburgische Dramaturgie*. 1767—1769.

101. 1. Fiatal korában még a francziákat csodálja. Schmidt I. 129., 154., 161., 212.

101. 1. Lillo s nem Addison. Előszava Thomson szomorujátékaihoz.

101. 1. Kitörés Gottsched ellen. *Briefe d. n. Lit. betr.* 17. drb. 1759.

102. 1. L. a fordító előszavait Diderot színműveihez. 1760., 1781.

102. 1. Levelezését l. Mendelssohn művei közt. IX. *Das Schrecken ist das überraschte Mitleiden*. U. o. 73. *Bewunderung, Ruhepunkt des Mitleids*. U. o. 70. *Sich verwundern, etwas bewundern*. n. 85.

103. 1. Mendelssohn a gör. szobrok nyugalmáról. Lessing a görög színművek érzelmességéről. U. o. 81., 90., 93. — *Alles Stoische ist untheatralisch*. Laok. (Gosche kiad. Berlin. 1876.) 51.

104. l. Epos, tragoedia. Level. 74., 123. A műfajok határait meg kell vonni. U. o. 108. — Üres jelenetek. U. o. 110.
104. l. A tragikus jellem. U. o. 73., 119.
105. l. Nem Schrecken, hanem Furcht. Lev. Nicolaihoz. 1757. ápr. 2.
105. l. Lelkünk realitásának emelése. U. o. 138. és köv.
106. l. Lessing önálló művet tervezett. L. Danzel—Guhr. I. 360.
107. l. Mendelssohn a Laokoonról. U. o. 82., 101. — Lessing Palthenius ellen Lit. Briefe. 5. drb. — Költészet és festészet. Analekten. II. 185. — Richer meséiről. Abh. üb. d. Fabel. I.
108. l. A Laokoon-szobor kifejezése. Laok. 47. s köv.
109. l. Der fruchtbarste Augenblick. Transitorisch. U. o. 62., 63.
110. l. Sophokles Philoktetes-e. U. o. IV. fej.
111. l. Spence. U. o. VIII—X. fej. — Az allegoriáról. U. o. 119—121. V. ö. 270. és Hettner. II., III. 576., 577.
112. l. Caylus gróf. U. o. XII., XIII., XV. fej.
112. l. Térbeli egymásmellettség, időbeli egymásután. U. o. XVI. fej.
113. l. Homeros praxisa. U. o. 142. s köv. V. ö. 239. — Lotze. 593. : Die Poesie will nicht successive Anschauungen, sondern eine Anschauung des Successiven bringen.
113. l. Némi engedmény. Laok. 155., 156.
113. l. Thompson. Haller. Kleist. U. o. 7., 149., 152.
113. l. A képzeletben való összefoglalás nehézsége. U. o. 151. — Erre Mendelssohn utalt először. U. o. 6.
114. l. A szép a költészetben. U. o. XX. fej. — A rút. XXIII. fej. Mendelssohn észrevételei. U. o. 9., 11.
114. l. A rút a festészetben. U. o. XXIV. fej. V. ö. 53., 62.
115. l. Lásd I. Braun : L. im Urtheile s. Zeitgenossen. Berl. 1884.
116. l. Virágkép. Tájkép. Laok. jegyz. a II. részhez. 254.
116. l. Történeti festmény. U. o. Lásd Nicolaihoz írt levelét. (1769. márczius 26.)
116. l. A carnatio szépsége. Laok. 249. — Az olajfestésről jegyzetei Richardson „Traité“-jéhez l. Schasler. 458.
117. l. A kifejezés. Laok. 56., 250. V. ö. Schasler. 449.
117. l. Nincs érzéke a lyrához. Levele atyjához 1749. apr. 28. —
117. l. A Laokoonhoz fűzött reményei meghiusultak. Schmidt.

- II. 54. — Mein Laok. ist wieder Nebenarbeit. Levele Gleimhoz. 1767. febr. 1.
118. I. Blindheit des Milton. Laok. 255., 256.
118. I. A dráma az önkényes jegyeket teljesen természete-sekké teszi. Levele Nicolaihoz. 1769. márcz. 26.
118. I. Collective Handlungen. Laok. 252., 258.
120. I. Haupt und Staats-Aktionen. Hamb. Dram. Roxberger kiadása. Berlin. 1876. — 69., 70. drb.
121. I. Das Ganze dieses sterblichen Schöpfers sollte ein Schattenriss von dem Ganzen des ewigen Schöpfers sein. Dr. 79. drb. 362.
121. I. V. ö. Gerstenberghez intézett levelét Ugolini-ról. 1768. febr. 25.
121. I. A költő eljárása történeti tárgyaknál. Dr. 23., 24., 31., 33. drb. Hivatkozás Aristotelesre. 19. drb.
122. I. A jellem összhangzó legyen. Dr. 34. drb. — Allgemeinheit der Charaktere. 87—90. drb. — Ugyanitt Diderot felfogását bírálja.
123. I. Die simple Natur. Dr. 59. drb. 279. V. ö. Lit.-Briefe Nr. 51. végén.
124. I. Euklides. Dr. utolsó drb. 459.
124. I. Furcht. Dr. 75., 76. drb. — Mitleid. 77., 80. drb. 353., 365.
125. I. Christl. Trauerspiel. Dr. 1. drb.
125. I. Reinigung der Leidenschaften. Dr. 77., 78. drb.
126. I. Mit Absicht dichten. Dr. 34. drb. 163.
126. I. Erkölcsi hatás. Dr. 12., 33. drb. 58., 157. — Dráma, aesopusi mese és moralis elbeszélés. 35. drb. 167. — A vigjáték erkölcsi hatása. 28., 29. drb. 136., 137.
128. I. Das Genie liebt Einfalt, der Witz Verwicklung. 143.
128. I. Corneille Dr. 29—32., 75., 81—83. drb. — Voltaire 44—46. drb.
128. I. Diderot. Dr. 84. drb. — D. elméletéről 86—91. drb.
128. I. Shakespeare. Dr. 11., 12., 15., 73. drb.
129. I. Az érzelmes vigjátékról. Analekten. I. 53.
129. I. Shakespeare és Aristoteles. Dr. 81. drb. 373.
130. I. Önvallomása. Dr. utolsó drb. 454. V. ö. Kuno Fischer. 57.
130. I. Szabály és lángész. Dr. 46., 96. és utolsó drb. 217., 435., 454. — Thomson szomorujátékairól. Analekten. I. 135.

131. 1. A színészi előadás. Dr. 5. drb. — A zenéről. 26., 27. drb.

Kant.

Rendszerének ismeretére főművei: Kritik der reinen Vernunft. (Sämmtl. Werke hrsg. von Hartenstein. Leipzig. 1867., 1868. III. kt.) Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik (s. W. IV. Mind a kettő magyarul is megjelent a Filoz. Írók Tárában.) és Kritik der praktischen Vernunft. (s. W. V.). Az életére s bölcsészetére vonatkozó óriási irodalomnak azt a töredékét sem akarom felsorolni, melyet felhasználhattam, csak egy magyar műre, Alexander Bernátnak, fájdalom, bevégezetlenül maradt kötetére: Kant. Élete, fejlődése és philosophiája. Tud. Ak. Könyvk. Váll. 1881. utalok. Kant az aesthetikát először „Beobachtungen über das Gefühle des Schönen u. Erhabenen“ (1764) (s. W. II.) cz. értekezésében érintette, de a könnyed, élénk művecske inkább a megfigyelő, mint a philosophus szemével tekinti a dolgot, megállapítani igyekszik a szép s a fenséges közt mutatókozó eltérést, s az életben, természetben, jellemekben feltűnő különbségeket ide, vagy oda sorolja, de a szép lényegéről semmit sem mond. Hasonló kitéréseket találunk késői művében, az Anthropológiában is (s. W. VII.). Aesthetikai főműve a Kritik der Urtheilskraft. 1790. (S. W. V.) Aesthetikájának ismertetői közül Cohen H. (Kants Begründung d. Aesth. Berlin 1889.) és Goldfriedrich J. (Kants Aesthetik. Leipzig 1895.) műveit használtam.

134. 1. Die deut. Philos. kann alle ihre grosze Wahrheiten u. grosze Irrthümer auf Ideenkeime bei Kant zurückführen. Hartmann Ede. Krit. Grundleg. des transc. Realismus. Lipse. 2.

134. 1. Newton módszere. Warburton. II. 291., 294.

134. 1. Wolff és Crusius. II. 350.

135. 1. Hume hatása rá. (Prol.) IV. 8.

136. 1. Az új metaphysika. (Prol.) IV. 113., 115.

136. 1. A tapasztalás ismereteink kezdete. (Krit.) III. 33.

137. 1. Gondolat — szemlélet. U. o. 82.

137. 1. A tér s idő. U. o. 61. — A törzsfogalmak. U. o. 98. (Prol.) IV. 47., 49.

137. 1. Kopernikus (Krit.) III. 18. V. ö. u. o. 20., 135. és (Prol.) IV. 68. Der Verstand schreibt seine Gesetze der Natur vor.
138. 1. Erscheinung u. Ding an sich (Krit.) III. 72—74., 209. és köv. — A szivárvány u. o. 74. — V. ö. (Prol.) IV. 70., 35., 44., 63.
139. 1. Transcendentalis idealismus. (Krit.) III. 197., 347. (Prol.) IV. 42., 121.
139. 1. Erscheinung u. Schein. (Krit.) III. 244.
140. 1. Az ész és fogalmai. U. o. 248., 266. — Regulativ és constitutiv használat. U. o. 436., 437., 452. (Prol.) IV. 76., 79.
140. 1. A 3 idea. (Krit.) III. 458., 469.
141. 1. A cselekvés a priori elvei. (Grundl. z. Met. der Sitten.) IV. 259., 261. (Prakt. V.) V. 66., 68.
142. 1. Autonomia, heteronomia (Gr.) IV. 281., 288. (Pr. V.) V. 4., 36., 43.
142. 1. Cselekedjél úgy (Gr.) IV. 269. (Pr. V.) V. 32.
142. 1. Pflicht! du erhabener groszer Name (Pr. V.) V. 91. V. ö. 80., 83.
143. 1. Legalitát, Moralitát. U. o. 77., 85. — Moralis nevelés. U. o. 160., 163.
143. 1. Az aesthetikáról. (Krit.) III. 56.
143. 1. Levele Reinholdhoz 1787 végéről. VIII. 738.
143. 1. Az ítélőerő bírálata a philosophia két részét összeköti (Urth.) V. 181., 183., 185. és 202.
144. 1. Az ítélőerő a priori elve. U. o. 186., 190.
145. 1. A subjectiv czélszerűség. U. o. 195.
145. 1. Aesthetikai és logikai ítélet. U. o. 198., 199., 207.
147. 1. Uninteressirtes Wohlgefallen. U. o. 208.
147. 1. Allgemeines Wohlgefallen. U. o. 215.
147. 1. Subjective Allgemeinheit. U. o. 216., 218., 219.
148. 1. Verhältnis der Vorstellungskräfte zu einander. U. o. 222.
149. 1. Form der Zweckmässigkeit. U. o. 11. §.
149. 1. Reiz und Rührung nincs a szépnél. U. o. 13., 14. §.
151. 1. A tökéletesség-elmélet elvetése. U. o. 15. §.
154. 1. Freie u. anhängende Schönheit. U. o. 16. §.
154. 1. A nem tiszta izlésitéletek két faja. U. o. 235.
155. 1. Az ideal. U. o. 17. §.

156. 1. Subjective Nothwendigkeit des Geschmacksurtheils.
U. o. 18—22. §.
157. 1. Freiheit und Gesetzmässigkeit der Einbildungskraft.
U. o. 247.
158. 1. Empir. u. intellect. Interesse am Schönen. U. o. 41., 42. §.
159. 1. Schön u. Erhaben. U. o. 23. §.
160. 1. Erhaben ist, was schlechthin gross ist. U. o. 255., 257.
160. 1. Mathem. u. aesth. Grössenschätzung. U. o. 26. §.
161. 1. Subj. Zweckmässigkeit beim Erhabenen. U. o. 260.
163. 1. Vom Dynamisch-Erhabenen. U. o. 28. §.
165. 1. Modalität des Urtheils üb. d. Erh. U. o. 29. §.
166. 1. Burke. U. o. 285.
167. 1. Kunst—Natur. Kunst—Wissenschaft. Kunst—Handwerk.
U. o. 43. §.
168. 1. Angenehme u. schöne Kunst. U. o. 44. §.
169. 1. Schöne Kunst ist Kunst des Genies. U. o. 46. §.
169. 1. Genie. U. o. 46—50. §.
173. 1. Aesth. u. logische Attribute. U. o. 325.
174. 1. Geist. U. o. 327.
175. 1. Originalität d. Genies. Nachahmung, Nachäffung. U. o. 328.
175. 1. Redende, bildende Kunst u. Kunst des Spiels der
Empfindungen. U. o. 331.
179. 1. Aesth. Werth der schön. Künste. U. o. 53. §.
180. 1. Glücksspiel, Tonspiel. Gedankenspiel. U. o. 342.
181. 1. Dem Spiele correspondirende Bewegung der Eingeweide
und des Zwerchfells. U. o. 343.
181. 1. Das Lachen. U. o. 343.
181. 1. Schönheit als Symbol der Sittlichkeit. U. o. 59. §.
183. 1. Farbige Lampe. Zimm. 382.
187. 1. Az „Interesse“ körül támadt eltérő véleményeket illetőleg
1. Herder-ismertetésünket (211. lap), és Hartmann Ede,
Schasler bírálatait. Goldfriedrich védelmező fejtegetései
35. 39. köv.
188. 1. A fenségesnél nincs contemplatio. Urth. 265.
188. 1. Akarat, vágy az izlésitéletnél. U. o. 227.
188. 1. A természet annyira nem Urbild der Kunst, dass sie
vielmehr als Nachbild derselben sich erkennen lässt.
Cohen. 200.
188. 1. Kant erölködése a Kr. d. U. beillesztésénél részvétet

keltő látvány. Schasler. 527. — Ethikája követelte az aesthetikát. Cohen. 127. Kant is dogmatikus még. U. o. 521.

189. l. A fogalom szerepe. U. o. 234., 301., 351.

190. l. A kellemesnél generale, de nem universale Regeln vannak. U. o. 217.

190. l. Ideák. U. o. 324., 330. V. ö. 57. §.

190. l. Aesth. materialismus Conr. Hermann. 4.

190. l. Moralis vonatkozások. U. o. 241., 277., 308., 336. — Ingadozását illetőleg l. Cohen. 270.

Herder.

Sämmtl. Werke. Tübingen u. Stuttgart. 1829., 1830. Ebből két sorozat: Zur Philos. u. Gesch. és Zur schönen Lit. u. Kunst érdekel minket. Legfontosabb művei: Eine Metakritik zur Krit. d. rein. Vern. I. II. 1799. (Zur Phil. 16., 17. köt.) — Kalligone I. II. 1800. (U. o. 18., 19. kt.) — Saját álláspontját tartalmazza: Vom Erkennen u. Empfinden der menschl. Seele. 1778. (U. o. 9. kt.). — Kritische Wälder I. A Laokoon, II. III. Klotz ellen. 1869. (Zur sch. Lit. 13., 14. kt.) és Plastik. 1778. (U. o. 19. kt.) — Életéről, műveiről l. Haym R. Herder. I. II. Berlin 1880. 1885.

195. l. A philosophia. Vom Erk. 19. — Erre nézve Hamann adhatott irányt. L. Haym. I. 61.

195. l. Physiologiai lélektan. U. o. 22, 23. 10.

196. l. Philoktetes. Homeros hősei. Krit. Wäld. I. 33., 39.

197. l. Transitorisch. U. o. 114.

197. l. Der höchste Affect. U. o. 119.

197. l. Poesie u. Malerei. U. o. 180. és köv.

198. l. Raum, Zeit, Kraft. U. o. 185.

199. l. A homerosi példák. U. o. 200. s köv.

200. l. Harris. U. o. 214.

201. l. Diderot a vakon születettekről. Plastik. 24.

201. l. Im Gesicht ist Traum, im Gefühl ist Wahrheit U. o. 32.

202. l. Dargestellte, tastbare Wahrheit. U. o. 36.

202. l. In-, neben-, bei-einander. U. o. 41.

202. l. A vak és éplátásu. U. o. 72.

202. l. Bildnerei u. Malerei. U. o. 42.

204. 1. Ruha. U. o. 45. Szín a szobrászatban. U. o. 56. Rút a szobrászatban. U. o. 61.
205. 1. Allegorie. U. o. 125., 133.
206. 1. Nyilatkozata Kantról. Briefe. z. Beförd. der Hum. 79. drb. Későbbi ettől eltérő: Kalligone I. 17.
L. Haym-nál: Herder u. Kant. I. 30—50. és Der Kampf geg. d. Kantsche Phil. II. 651-től.
207. 1. A Metakritik bevezetése. I. 19—22.
207. 1. Tér és idő. U. o. 74. 85. — A kategóriák. U. o. 91. 92.
208. 1. Az én nem elsőleges képzet. U. o. 213.
208. 1. Az érzékek. U. o. 219. — A nonmenák. U. o. 239. 243.
209. 1. Kant szétszakít. U. o. II. 173—175. V. ö. Haym. I. 55.
209. 1. Apperceptio. Ismerés, akarat. Mikrokosmos. U. o. 43., 49., 52., 40.
210. 1. Miért ne biznánk abban? U. o. 7—9.
211. 1. Angenehm. Kalligone. I. 24—34.
211. 1. Interesse. U. o. 113. — Reiz. U. o. 115. — Ohne Begriff. U. o. 86., 102., 117. Formale Zweckmässigkeit ohne Zweck. U. o. 53., 120.
212. 1. A szép kifejező. U. o. 51., 69., 89., 102. — Die kritische Kritik töpfert Formen. U. o. II. 26. V. ö. Plastik. 95., 96., 107.
212. 1. A szép der sinnl. Ausdruck ein. Vollkommenheit. U. o. I. 55., 124.
213. 1. Nothwendiges Wohlgefallen. U. o. I. 125. II. 50.
213. 1. Das Erhabene. U. o. II. 74—88., 90., 120.
213. 1. Natur u. Kunst. U. o. I. 151.
214. 1. Spiel u. Ernst. U. o. I. 174., 185—188., 195.
215. 1. Die Musik. U. o. II. 8. de főleg I. 76. és köv.

Hirt.

- Versuch üb. das Kunstschöne. Schiller folyóiratában: Die Horen. 1797. 7. drb. — Laokoon. U. o. 10. drb. — Nachtrag z. Laokoon. U. o. 12. drb.
217. 1. In der Menschennatur ist nicht nur ein schönes Ideal, sondern viele enthalten. 7. drb. 26. Az egyetlen ideal würde ein Ungeheuer von Schönheit sein. U. o.
217. 1. Az egyéni vonások. U. o. 29., 34., 37.
218. 1. Laokoon. 10 drb. 7. és köv.
219. 1. A jellemzetesség a görög művészetben. U. o. 12., 17., 23.

219. 1. Enyhíteni. 12. drb. 23., 25.

220. 1. Feuerbach és Henke Laokoon-magyarázatai I. Lotze 553., 559.

Goethe.

Legfontosabb idetartozó értekezései: Von deutscher Baukunst. Werke. Stuttgart. Cotta. 1867. XXVII. 1—9.) Diderot's Versuch üb. d. Malerei. (XXV. 309—357.) Der Sammler und die Seinigen. (XXVI. 259—316.) Über Wahrheit u. Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke. — Sokat tartalmaznak Eckermannal folytatott beszélgetései is. Reclamkiad. I—III. és levelezése, főleg Briefwechsel zw. Schiller und Goethe. I. II. Stuttg. 1870. A képzőművészetekre vonatkozó nézeteit összeállította Volbehr. Th: Goethe u. die bildende Kunst. Leipzig 1895. Lásd még H. v. Stein. Goethe u. Schiller. Beiträge z. Aesthetik der deutschen Klassiker. Reclam.

222. 1. Sulzer-bírálat. Werke. XXVIII. 3. 17., 20.

223. 1. Az állapotok eleven érzése... Eck. I. 164. V. ö. u. o. II. 88., 90. és III. 103.

223. 1. A praktikus angolok dicsérete. U. o. 104. V. ö. III. 179.

223. 1. Kant. U. o. II. 104., 49. I. 252.

224. 1. Hegel. U. o. II. 49. — Újabb philosophia. Briefw. II. 7., 37.

224. 1. A tölgy szépsége. Eck. III. 103.

225. 1. Az emberi szépség egy pillanatnyi tartamu. W. XXV. 324.

226. 1. Hirtről. Briefw. I. 318.

226. 1. Jellemzetesség. W. XXVII. 7., 8. V. ö. Volbehr. 151., 219., 220., 228., 237.

227. 1. Mi is a földhöz tapadjunk. W. XIII. 243.

227. 1. Der Sammler. W. XXVI. 283. és köv.

228. 1. L. Über Laokoon. Goethe a csoportozatban magas, idealis felfogást, mértéktartást, symmetrikus elrendezést, érzéki szépséget, bájt is talál. W. XXVI. 245.

229. 1. Ismét individuum lett. Samml. 295.

230. 1. Nachahmer, Imaginenten stb. U. o. 308. és köv.

232. 1. Művészet és természet. W. XXV. 319—324. V. ö. Einleit i. d. Propyläen XXVI. 231., 235., 238. V. ö. XXVII. 24. és Sprüche i. Prosa. XIII. 241., 242. Kunstwahre und Naturwahre. W. XXVI. 322., 324.

233. 1. Einfache Nachahm. der Natur, Manier, Styl. W. XXVII.
24. — Érdekes, hogy Schiller épen a másík oldalról, a
belső ember vizsgálatából indul ki. Stein, Beitr. 31., 35.
234. 1. Sophokles, Shakespeare. Eck. I. 234.
234. 1. Persönlichkeit. U. o. II. 183., 184.
234. 1. Herr und Sklave. U. o. III. 109.
234. 1. Originalität. U. o. I. 161., 201. III. 259.
235. 1. Kunst ruht auf ein. unerschütterl. Ernst. W. XIII. 237.
235. 1. Moral. W. XXVIII. 160. XXIX. 10., 12. Eck. III. 91. —
Architektur = verstummte Tonkunst. W. XIII. 238.
235. 1. Antik, modern. W. XXVI. 375. XXXI. 307. — Roman-
tisch, sentimental. Briefw. I. 337. Eck. II. 63., 140.
235. 1. Shakespeare. W. XXXI. 302—308.
236. 1. Vorübergehender Moment. W. XXVI. 251., 255.
236. 1. Epos-Drama. Briefw. I. 408.

Schiller.

Aesthetikai nézeteinek megismerése fontosak Goethe-
hez, Humboldthoz, kívált azonban Körnerhez írott le-
velei: Sch—s Briefwechsel mit Körner I—IV. Berlin.
1847. Önálló értekezései: Üb. d. gegenwärtige deutsche
Theater. 1782. Die Schaubühne als eine moral. Anstalt
betrachtet. 1784. Über den Grund des Vergnügens an
trag. Gegenständen. 1792. Üb. d. trag. Kunst. 1792. Zer-
streute Betrachtungen. 1793. Üb. d. Pathetische. 1793.
Üb. Anmuth u. Würde. Üb. die aesthetische Erziehung
des Menschengeschlechtes. Über naive und sentimentale
Dichtung. Mind a három 1795-ből. Még megemlítjük:
Üb. das Erhabene. 1801. és Üb. d. Gebrauch des Ge-
meinen und Niedrigen i. d. Kunst. 1802. — Legnagyobb-
részt együtt vannak a Goedeke-kiadás (Sämmtl. Schriften.
Stuttgart. 1871.) X. kötetében. Aesthetikáját ismertetik
Fischer Kuno Sch. als Philosoph. Frankfurt a. M. 1858.
és Berger. Die Entwicklung von Sch—s Aesthetik. Wei-
mar. 1894. Gneisze: Schiller's Lehre v. d. aesth. Wahr-
nehmung. Berlin.

237. 1. Goethénél Speculationshass. Körner. I. 144. (V. ö. I. 133.)
237. 1. Első philos. tanulmányai. Minor: Schiller. I. 205., 206.
238. 1. Gerichtsbarkeit der Bühne. (Schaub.) S. Schr. III. 514.

239. 1. A fehér fény. Die Künstler cz. vers, utolsó verszak. V. ö. Volkelt: Aesth. Zeitfragen. München. 1895. 39.
239. 1. Az újabb aesthetikusok ellen. (Ü. d. Grund.) S. Schr. X. 2.
239. 1. Freies Vergnügen. U. o. 3.
240. 1. Unterschied der aesth. u. mor. Beurth. (Ü. d. Path.) U. o. 170.
240. 1. Kuno Fischer Schiller fejlődési korszakait művének fejezetczimeiben is kifejezi: Die Kunst unter dem mor. Gesichtspunkt. — Der aesth. Gesichtsp. neben d. mor. — Der aesth. G. über d. mor. — Aesth. Bild. im Moralischen.
241. 1. A szép objectiv fogalmát megtalálta. Körnerhez. II. 355.
241. 1. Freiheit in der Erscheinung. U. o. III. 23., 24., 29., 30., 33.
242. 1. Czélszerűség, rend, arány. U. o. III. 62.
242. 1. A szabadság a művészeti szépnék is elve. III. 112., 115.
243. 1. A Kalliaszt behatóan Berger ismertette. 106—165. V. ö. Stein: Goethe u. Sch. 37—42. Schönh. ist Seele. U. o. 47.
244. 1. Fix szépség és báj. (Anm. u. W.) S. Schr. X. 66., 70.
244. 1. Willkürliche und sympathetische Bewegungen. U. o. 81.
245. 1. Pflicht und Neigung sollen zusammenstimmen. U. o. 97.
246. 1. Rigoristen und Latitudinarien. U. o. 99.
247. 1. Kant felelete. W. VI. 117. V. ö. Schiller Körnerhez. III. 172.
247. 1. A fenséges obj. feltételei. (Zerstr. Betr.) S. Schr. X. 201.
247. 1. Erh. der Fassung und der Handlung. (Üb. d. Path.) U. o. 166.
248. 1. Nem szenvedő ember, hanem gyötrött állat. U. o. 155.
248. 1. Laokoon. U. o. 160.
249. 1. A tragikumról. (Üb. d. Gr.) U. o. 12. (Üb. d. tr. K.) U. o. 26.
250. 1. A tragoedia meghatározása. U. o. 35.
250. 1. Szépség vezet a szabadsághoz. (Ü. d. aesth. Erz.) 2. levél végén. V. ö. Braut v. Messina. Előszó. Die wahre Kunst . . . bekezdés.
250. 1. Egykor és ma. U. o. 6. lev.
252. 1. Person, Zustand. U. o. 11. lev. eleje.
252. 1. Sinnlicher Trieb, Formtrieb, Spieltrieb. U. o. 12. levél. U. o. X. 312., 313. 14. lev. U. o. 321.

253. 1. Die Kunst (soll) ganz ideell und doch im tiefsten Sinne reell sein. Braut v. Messina. Előszó.
253. 1. Lebende Gestalt. 15. lev. S. Schr. 323.
254. 1. Er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt. U. o. 327.
254. 1. Energische u. schmelzende Schönheit. 16. lev. U. o. 329.
256. 1. A mérleg csészéinek egyensúlya. 20. lev. U. o. 345.
256. 1. Az aesthetikai állapot termékeny és meddő. 21., 22. lev.
257. 1. Stoff durch die Form vertilgt. U. o. 22. lev. U. o. 352.
259. 1. Der aesth. Schein. U. o. 26. lev. U. o. 369.
260. 1. Kant Schillerhez: Ihre Br. über d. aesth. Menschen-
erziehung finde ich vortrefflich und werde sie studieren.
W. VIII. 798. — Wilhelm Meisters Lehrjahre ein Modell der
aesth. Erziehung, wie diese Sch. begrifflich entwickelt
hatte. Stein, Goethe u. Sch. 63.
262. 1. Goethéről. Körnerhez. I. 343. Goethehez. (Briefw.) I.
6., 7.
262. 1. Goethe az értekezés keletkezéséről. Eck. I. 140.
262. 1. A természet miért tetszik. (Üb. Naive.) S. Schr. X. 426.
263. 1. A naiv. U. o. 429.
264. 1. Sie empfanden natürlich, wir empfinden das Natürliche.
U. o. 445.
265. 1. Der Dichter ist entweder Natur, od. er wird sie suchen.
U. o. 450.
267. 1. Satirisch, elegisch. U. o. 457.
268. 1. Plattheit, Schwärmerei. U. o. 496.
269. 1. A „naiv“ használata ellen. Schasler. 634.

Humboldt.

Aesthetikai föműve: Aesthetische Versuche. 3. kiadás
Hettner előszavával. Braunschweig. 1861. Értekezése:
Üb. d. männliche u. weibliche Form, Schiller folyóira-
tának a „Horen-“nek 1795. évf. jelent meg. III. drb.
80—103. IV. 14—40.

270. 1. A költő feladata. Aesth. Vers. 11. 12. — A művészet.
U. o. 13.
271. 1. Sich zum Idealen erheben u. eine gewisse Totalität
erlangen. U. o. 11.
271. 1. Das Ideale. U. o. 14—19.
272. 1. Die Totalität. U. o. 20—22.

273. l. A költészet minden törvénye a képzelet természetéből folyik. U. o. 202.
274. l. Homer u. Ariost. U. o. 48.
274. l. Goethe. U. o. 39. §-tól kezdve.
275. l. A műfajok. U. o. 51. §-tól kezdve.
275. l. Die Idylle. U. o. 153.
275. l. Epos 54. és köv. §§. — Tragoedia 64. §.
276. l. Az ember általános képe. Horen. III. 80. 93.
276. l. A legtökéletesebb szépség. U. o. 81. IV. 15., 18.

Jean Paul.

- Vorschule der Aesthetik I—III. Sämmtl. Werke. Berlin 1827. 41., 42., 43. kt. Ezekhez kiegészítésként járúl: Kleine Nachschule zur aesth. Vorschule. S. W. 45. kt.
279. l. Az eddigi aesthetika. Aesthetische Dreimaster, aesth. Dreieinigkeit. 41. kt. 9—13., 18., 22., 46., 48.
281. l. Der Schreibtisch am Bücherschrank. U. o. 22.
281. l. Poetischer Nihilismus u. Materialismus. U. o. 32., 35., 38—45.
282. l. Griech. Dichtkunst. U. o. 84. V. ö. 45. kt. 6. §.
282. l. Romantische Poesie. 41. kt. III. 45. kt. 7. §.
283. l. A romantikus műfajok. 41. kt. 132.
283. l. Einbildungskraft, Phantasie, Genie. 41. kt. II. III. Programm. 45. kt. 95
284. l. Das Lächerliche. 41. kt. 26. §. — Die Satire. U. o. 152, 153. — Unterschlebung, Übertragen unserer Einsicht. U. o. 145. V. ö. Vischer: Das Schöne u. d. Kunst. 185.
286. l. Humor 41. kt. 31. és köv. §. — Er geht auf dem niedrigen Sockus, aber oft mit der tragischen Maske. wenigstens in der Hand. U. o. 172.
287. l. Reflexionswitz, bildlicher Witz. 42. kt. 9. 21.
- A metaphysikai aesthetika aranykora.*
A romantikus szellem térfoglalása.
 Az általános művelődés, irodalom és művészet-történeti műveken kívül, főleg Brandesnek épen korunkra szorító nagy alkotását: Die Hauptströmungen der Litteratur des XIX. Jahrhunderts. I—VI. fordította Strodtmann. Jubil. kiadás. Lipcse, 1897. használtam. E mellett Schmidt Julián művét: Gesch. der Romantik. I. II. Lipcse. 1850. és Gautiertől Hist. du Romantisme. Paris 1895.

292. 1. Az ironiáról. Schlegel Fr. *Athenaeum*. III. II. 344. V. ö. ugyanott III. I. 16. és Hegel fejtegetését *aesthetikája* első kötetében.
292. 1. A hasznossági elmélet ellen. Tieck. Franz Sternbald's *Wanderungen*. Minor kiadása (a Kürschner-féle *Deut. Nat. litt.* 145. kötete) 240. — Gautier Th. *A quoi sert ce livre?* I. *Madem. de Maupin*. Paris, 1888. 18.
293. 1. *Le Penseur et l'Improvisateur*. De Vigny: *Discours de récept.* a l'Acad. Stello mögött. Paris 1898. 316.
294. 1. *L'utilité directe de l'art*. Hugo. *Littér. et philos. mêlées*. Paris. 1864. I. 26—29. V. ö. u. o. 262.
294. 1. Lamartine költői jóslatára, hogy a jövő költészete, mint a jelek mutatják, bölcseلمي, vallásos, politikai és társadalmi lesz, Arany János helytelenítő megjegyzését l. *Koszoru*. 1864. II. 363.
294. 1. Börne támadása Goethe ellen l. Brandes. VI. — *Wienbarg: aesth. Feldzüge*, Hamb. 1834. *Uhlandról, Goethéről*. 274., 276.
295. 1. A művészet becse. Tieck és Wackenroder: *Phantasien üb. Kunst.* (a Kürschner-gyűjteményben.) 81. 58. és Sternbald. U. o. 239., 296. Schlegel. *Athenaeum*. III. I. 11., 12., 15., 18. Novalis. U. o. I. I. 90. Schlegel Fr. *Sämtl. Werke*. Wien. 1823. V. 278.
296. 1. Bánatos gyönyör. Tieck. Sternbald. 260.
296. 1. A zenéről. Wackenroder szép fejtegetését: *Das eigenthüml. innere Wesen der Tonkunst, Phantasien*. 67. Tieck. U. o. 45.
297. 1. Hugo sajátos álláspontjáról, (mely szerint a kezdetleges időknek a lyra, a görög ókornak az epos, a modern időknek a dráma az uralkodó formája) a lyra legújabb áradatában visszatérést lát a legrégebbi időkhez. Az öreg mintegy gyermekké lesz újból. *Cromwell-hez írott előszavában. Oeuvr. compl. Drame*. I. Paris. 1881. 29.
297. 1. Vallás és művészet. Wackenroder. 13., 62. Lamartine *Destinées de la poésie. Oeuvres*. Bruxelles 1836. 372.
298. 1. *Wienbarg, Feldzüge*. 62., 30. V. ö. Schweizer. L. *Wienbarg. Beitr. zu ein. jungdeut. Aesth. Lipcse*. 1898. 114.
298. 1. Tieck a művészi alkotásról. Sternbald. 160.
299. 1. Hugo *couleur locale és c. des temps* *Cromwell* előtt

49. V. ö. De Vigny fejtegetését a történeti igazságról a Cinq Mars előtt.
300. 1. Hugo: Il n'y a ni règles ni modèles. 44., 45.
300. 1. A classicismus ellen. U. o. 18., 34., 42. V. ö. költeményét: Réponse á un acte d'accusation. Ebben többi közt: Je déclarai les mots égaux, libres, majeurs.
300. 1. Le grotesque. U. o. 19., 21., 23., 25., 33.
301. 1. A német művész milyen legyen. Schlegel. Athen III. I. 25.
304. 1. Annak nincs philosophiai érzéke... Schelling. Sämmtl. W. I. V. 391. Leszállás a tiszta aetherből. Fichte. S. Werke. VIII. 374.
305. 1. Létezés és gondolat egysége. Hegel. Werke. VI. 62., 77. Egységes alap szükséges. Fichte. I. 52. — Schelling I. I. 93. Hivatkozás Kantra. U. o. 375. Hegel. I. 19. 170., 180.
Egy főfogalomra nincs szükség. Herbart. Sämmtl. W. II. 244., 274., 275.
Fichte I. G.
Sämmtl. Werke hrsg. v. I. H. Fichte. Berlin. 1845., 1846.
— Aesthetikai vonatkozásu művei: Über Geist u. Buchstabe in der Philos. S. W. VIII. 270—300. és Das System. der Sittenlehre, melynek egy fejezete (31. §.): Über die Pflichten des aesthetischen Künstlers, S. W. IV. 353. és köv.
311. 1. Nincs lét... IV. 5. Nincs Ding an sich. I. 17., 19.
311. 1. Subjectiv és objectiv az émben. IV. 1.
311. 1. Képzet és tárgy, szabadság és szükségszerűség az abs. tudásban. II. 24., 441.
312. 1. An én: cselekvés. I. 440. VIII. 371. V. ö. Windelband Gesch. d. neu. Philos. II. 208.
312. 1. Kritische u. dogmatische Philosophie. I. 120., 425—432.
313. 1. Was für eine Philos. man wählt, hängt davon ab, was man für ein Mensch ist. U. o. 434.
313. 1. Fichte az eddigi philosophiáról, Kantról. VIII. 372. I. 19., 119.
313. 1. Kant nyilatkozata 1799-ből. Kants W. VIII. 600.
314. 1. Fichte labdajátéka. Goethe levele Schillerhez 1794. okt. 28.
314. 1. Elméleti és gyakorlati philos. I. 248.
314. 1. Phantasia. I. 284.
315. 1. Gesetze der Intelligenz. I. 441.

315. 1. Schiller szavait, melyekkel a mű visszautasítását indokolta, I. Fichtéhez intézett levelében. Briefwechsel zw. Sch. u. Fichte. (Első levelek.)
316. 1. Divinationsvermögen des Künstlers. (Über Geist) VIII. 277.
317. 1. Erkenntnistrieb, praktischer, aesthetischer Trieb. U. o. 279–281.
318. 1. Der Magnet. Die Sängerin der Nacht. U. o. 282., 284.
320. 1. Der Geist ist Einer. U. o. 293.
320. 1. Geist u. Buchstabe. U. o. 294.
321. 1. Lelkesedése Novalis és Tieck iránt. L. VIII. Vorrede des Herausgebers. XVII. 1.
321. 1. Tugend u. aesth. Sinn. (Syst. der Sitt.) IV. 354.
322. 1. Die Kunst macht den transcendentalen Gesichtspunkt zum gemeinen. U. o. 353., 354.
322. 1. Aktive Selbstbeschränkung, passive Beschränktheit. = Szép és rút. Schasler. 770.
323. 1. Schiller hatását Fichtere kimutatja Zimmermann. 561., 564.
323. 1. Schlegel: die 3 grössten Tendenzen des Zeitalters. Athen. I., II. 56.

Schelling.

- Sämmtl. Werke I. Abth. Stuttgart u. Augsburg. 1858. 1859.
- Aesthetikai tárgyú művei: Bruno, ein Gespräch (1802.) S. W. IV.; Vorlesungen über d. Methode des akad. Studiums. (1803.) S. W. V. és Philosophie der Kunst (1802–1805.) S. W. V., mely kézirati hagyatékából csak összes műveiben jelent meg. Ezekén kívül a System des transcendentalen Idealismus (1800. S. W. III.) utolsó fejezete tartozik ide és felolvasása: Üb. das Verhältnis der bild. Künste zur Natur (1807).
325. 1. Kant s a criticismus. S. W. V. 56. IV. 351. — Fichte. U. o. IV. 353.
325. 1. Absolut megismerés. Intellectualis észszemlélet. S. W. IV. 347., 348., 361. V. 123. III. 361., 369.
325. 1. Az absolut. IV. 113., 126. V. 373., 375.
326. 1. A kétféle természet. V. 378.,
326. 1. Az egyesnek levezetése. A hatványok. IV. 127., 131., 133. V. 378., 380.
327. 1. A művészi szemlélet. (Transc. Id.) III. 613. és köv.
329. 1. Poesie i. d. Kunst. U. o. 618.

330. 1. Szépség, fenségesség. U. o. 621. (a jegyzetben).
331. 1. Ewiges u. zeitliches Erkennen. (Bruno.) IV. 221.
331. 1. Urbildliche u. hervorbringende Natur. U. o. 223., 224.
332. 1. Höchste Einheit der Wahrheit u. Schönheit. U. o. 226.
332. 1. Philosophie u. Poesie. U. o. 227., 231.
333. 1. Über Wissenschaft der Kunst. (Vorles.) V. 344. Platon. V, o. 345, 346.
333. 1. Ist der Philosoph geeignet das Wesen der Kunst zu durchdringen? U. o. 347. és köv.
333. 1. Überhaupt ist Philos. der Kunst Darstell. der absol. Welt in der Form der Kunst. U. o. 350., 351. és (Phil. d. K.) V. 357., 359.
334. 1. Az eddigi aesthetika. U. o. 351. és 361.
335. 1 Construction d. Kunst überh. U. o. 377.
335. 1. Constr. des Stoffes. U. o. 388.
336. 1. Az istenalkotások törvénye a szép. U. o. 33. §. — A mythologia jelentősége. U. o. 38. §. — Sancho Pansa is mythologiai alak. U. o. 466.
337. 1. Allegoria, symbolum. U. o. 39. §.
338. 1. A lángész. U. o. 63., 64. §.
338. 1. Fenséges és szép. U. o. 65. §.
340. 1. Bildende und redende Kunst. U. o. 481. és köv.
340. 1. Die Musik. U. o. 489. — Shakespeare, Sophokles. U. o. 500.
341. 1. Die Malerei. U. o. 507. — Farbe des Fleisches. U. o. 540.
342. 1. Nachahmung. U. o. 515. V. ö. idézett külön értekezését: Üb. d. Verh.
342. 1. Tájkép. U. o. 544. és köv.
342. 1. Die Plastik. U. o. 105. és köv. §.
343. 1. Die Architektur. 110. §, — Góth, dór stílus. U. o. 584. és köv.
343. 1. Das Basrelief. U. o. 599.
344. 1. Die Sculptur. U. o. 602. — A nyugalom benne. U. o. 623.
345. 1. Die Poesie. U. o. 631., 634.
346. 1. Az epos szabályainak levezetése. U. o. 646.
347. 1. Durch Verhängniss schuldig werden. U. o. 695. — Shakespeare. 720.
349. 1. Secundäre Künste. U. o. 736.
349. 1. Intellectualis szemlélet Kantnál. W. III. 220. Spinozánál

Eth. II. 40. §. V. ö. Hartmann Gesch. d. Aesth. 31. és Eisler Wörterb. d. philos. Grundbegriffe.

350. 1. Dialektisches Spiel. Hartm. 43. A formula elastikus voltát a kereszténységre s pogányságra való alkalmazásában l. Schelling V. kt. XIV. oldal.

350. 1. Tiefsinn és Unsinn Sch--nél. Laas: Idealismus u. Positivismus III. 407. — Schasler kimutatja érthetetlenségeit, ellentmondásait, (865 s egyebütt) s a „művészet” szó használatában mutatkozó ingadozást 860.

Hegel.

Művei közül (Werke. Vollst. Ausg. Berlin. 1841. és köv.) ide tartoznak Phänomenologie. W. II. Ebben: Kunstreligion. 509—542. Az Encyclopädie III. része. (556. és köv. §.) W. VII. II. — Aesthetikai főműve Vorlesungen über Aesthetik. I—III. W. X. I—III. — Élete Rosenkranztól u. e kiadás pótkötetében. — Rendszerének ismertetései közül csak Schmitt Jenő pályanyertes művét: Das Geheimniss der Hegel'schen Dialektik. Halle. 1888. említem.

353. 1. Berlini megnyitó előadása. W. VI. XXXVIII. és XL. lap.

353. 1. A két bölcsészeti irány. Az Encycl. első előszavában.

354. 1. Schellingről. Gesch. der Philos. III. 597—599., 614. — Phaenom. 13.

355. 1. Was vernünftig ist, ist wirklich und was wirklich ist das ist vernünftig. A jogbölcsészet előszavában kimondott tétel magyarázatát l. Logik. 10.

355. 1. Der Begriff. Log. 317., 323., 367. — Die Idee. U. o. 385., 388.

357. 1. Drei Stufen des Processes. U. o. 391., 397., 408.

358. 1. Természetphilos. és a szellem philosophiája. Enc. II. Bev., III. 15., 30.

358. 1. Freiheit. U. o. III. 25.

359. 1. Eintheil. U. o. III. 33., 40., 379, 441.

360. 1. Kunstreligion. Phaenom. 509—542.

360. 1. Die Kunst. Enc. III. 441. Aesth. I. 130.

361. 1. Verfall der Kunst. Aesth. I. 15.

363. 1. Aristoteles — Platon. U. o. I. 29.

363. 1. Idee, Ideal. U. o. I. 94, 105., 120.

363. 1. Naturschönheit. U. o. I. 4., 5. 148—192. Az érzékinek a szépben nincs önállósága. U. o. 141.
365. 1. Isten. U. o. I. 39.
365. 1. Ideal. U. o. I. 196—200., 207., 211.
366. 1. Hollandiak, Murillo. U. o. I. 212., 214
366. 1. Bestimmung des Ideals. U. o. I. 219.
366. 1. Heroenzeit. Fürsten. U. o. I. 233., 238., 241.
367. 1. Phantasie. U. o. I. 353. Originalität. U. o. 370.
368. 1. Vorkunst. U. o. I. 381., 396.
368. 1. Symbol. U. o. I. 382. — Das Erhabene. U. o.
368. 1. Die Sphinx. U. o. I. 453.
369. 1. Symbolik des Erhabenen. U. o. I. 403., 454
370. 1. Classisch. U. o. I. 379. II. 26., 27., 39., 55. — Nyugalom a szoborművekben. II. 77., 78. — Fájdalmas vonás bennök. U. o. 77., 101.
372. 1. Szebb nem lehet már semmi. U. o. II. 121., 133.
372. 1. A romantikus. U. o. II. 130—134. — Kalandos jelleg. U. o. II. 194., 209.
375. 1. Das Nach der Kunst. U. o. I. 132.
375. 1. Róma. U. o. I. 358.
375. 1. A művészetek felosztása. U. o. I. 106., 107. II. 257—259.
376. 1. Átmeneti formák. U. o. II. 261.
377. 1. A classikus építészet. U. o. II. 303. — Góth dóm. U. o. II. 335.
379. 1. Classikus szobrászat. U. o. II. 362. — Színezésre nincs szükség. U. o. II. 360. — Romantikus szobrászat nincs. U. o. II. 462.
380. 1. Romantische Künste. U. o. III. 6.
380. 1. A festészet. U. o. III. 20. — Közönséges és aljas. U. o. III. 53. — Szín. U. o. III. 62.
381. 1. A zene. U. o. III. 127. — Zene és építészet. U. o. III. 132. — Tartalom a zenében. U. o. III. 131., 143., 151.
383. 1. A költészet. U. o. III. 221., 222., 227., 232., 233. — A költészet tudás. U. o. III. 239.
384. 1. Epikus fajok. U. o. III. 326., 331. — Wolf. U. o. III. 339.
385. 1. Lyra. U. o. III. 419., 455.
386. 1. Dráma. U. o. III. 479., 485. — A tragoedia. U. o. 528., 530.
387. 1. Komoedia., U. o. III. 533.
388. 1. Schmitt Jenő (X. oldal.) Hegel philosophiájának jelen-

töségét épen abban látja, hogy a multnak abstract világnézetéből a jövőnek concret világnézetébe átmenetet alkot.

Herbart.

Aesthetikai fejtegetéseket tartalmazó művei: Allgemeine prakt. Philosophie. (Einleitung.) Sämmtl. W., hrsg. von Kehrbach. Langensalza. 1887. II. — Lehrbuch z. Einleitung in die Philos. (3. fejezete: Einleit. i. d. Aesth.) S. W. IV. Aesth. elméletét legterjedelmesebben irányának követője, Zimmermann ismertette.

392. I. Nem a levegőbe akartak építeni. — Kepler. — Hartenstein. Allg. Metaphys. Leipz. 1836. XIII., XXX.

393. I. A megismerés kérdése. II. 44., 234. III. 320., 324. IV. 150., 209., 213., 214., 245.

393. I. Sein u. Scheinen. IV. 178., 179.

393. I. Schelling. II. 230. IV. 8.

394. I. A lelki képességek. IV. 223., 242—245. Bellum omnium contra omnes Psych. u. Wiss. I. 10. §. U. o. I. 20. §. — A szellem statikája. IV. 369.

395. I. Az aesthetika. IV. 44., 47. III. 321., 331.

396. I. Sittl. Geschmack. II. 339., 347.

397. I. Az ítélet tisztasága. II. 341., 344. — Általános érvénye. U. o. 349.

399. I. Mit csináljon az aesthetika? II. 345.

399. I. Ursprüngl. Evidenz. IV. 105.

399. I. Das Reine u. Einfache. U. o. 107. Metaphysik. U. o.

400. I. A szép objectiv. U. o. 110., 112.

400. I. Aesth. Elemente. U. o. 124—129.

402. I. Das Unterhaltende. U. o. 137.

402. I. Stoff als Gerüst des Schönen. U. o. 139.

403. I. Eintheilung der Poesie. U. o. 141.

405. I. V. ö. Berdyczewski értekezését. Üb. den Zusammenhang der Ethik und Aesth. Berner Studien. IX. 21., 24. kk.

407. I. Aesthetikai materialismus. Hermann C. 4.

Haydenreich.

408. I. System der Aesth. Lipse. 1790. Ismerteti Schasler. 561. és kk.

Zschokke.

409. 1. Ideen zu einer psychol. Aesth. Berlin 1793. Das Schöne. XIV. és 138. In halbdunkler Ferne. 139.

Bonterwek.

409. 1. Ideen z. Metaphysik des Schönen. Lipcse 1807. 11., 12., 44., 49.

Krug.

409. 1. Geschmackslehre od. Aesthetik. I. II. Bécs 1818. Interesse. I. 48., 53. Formale Zweckmässigkeit. I. 60. Kant bírálata. 64., 65. Unendliche im Endlichen. I. 80. Szépművészet. II. 292., 370., 334., 353. Felosztás. II. 371. és kk. 512.

Schlegel A. W.

410. 1. Berliner Vorlesungen, kiadta Seuffert. Deut. Lit.-Denkmale des 18. u. 19. Jahrh. Heilbronn 1884. 17—19. szám. Ismertetése Sulzer-Gebingnél. Die Brüder A. W. und F. Schlegel. München 1897. (Muncker Forschungen. III.) 80—105. E mellett kritische Schriften. I. II. Berlin 1828. Ebben értekezése: Üb. das Verhältniss der schön. Kunst z. Natur. — Man könnte die Kunst definiren ... II. 324.

Schlegel Fr.

412. 1. Sämmtl. Werke. I—XII. Bécs 1825. Minket főleg két műve érdekel. Über d. Gränzen des Schönen. IV. 151—165. és Über das Studium der griech. Poesie V. 1—218. A képzőművészetekre vonatkozó nézeteit összeállította Sulzer Gebing.

412. 1. Reine Gesetze der Schönheit. Kunstgesetze. Objectivität. Goethe. VI. 11., 122., 82., 83. stb.

412. 1. Schasler szembeállítja a teljesen ellentétes nyilatkozatokat. 802., 803.

413. 1. Anarchia ellen. V. 29., 31.

413. 1. Das Interessante, Charakteristische und Hässliche. V. 28., 61., 68., 71—74., 147., 151., 192

414. 1. Nur das Schöne kann die heisse Sehnsucht stillen. V. 73. De vajjon a művészet előállíthatja-e a szépet teljesen? IV. 151.

414. 1. A szép meghatározása. V. 118.

Ast.

414. 1. System der Kunstlehre. Lipcse 1805. Művészet, vallás,

philosophia. 19., 23., 32—34. §. — A művészetek felosztása. 62. §.

Krause.

415. 1. Vorlesungen üb. die Aesthetik. Kézírási hagyatékából kiadták Hohlfeld és Wünsche. Lipcse. 1882. lsm. Schmitt Jenő. Philos. Szemle. II. 65—69.
416. 1. Subj. Begriff és Schön an sich. 21. — Organisch. 78. — Krokodil. 82. — Szép az isteni. 86.
417. 1. Ingadozását a kétféle meghatározás közt kiemeli Hartmann. 81. Erre vonatkozólag l. Krause. 27., 87.
417. 1. A három idea. 123.

Solger.

417. 1. Erwin. Vier Gespräche üb. d. Schöne u. d. Kunst. I. II. Berlin 1815. 1819-ben tartott felolvasásait kiadta Heyse. Lipcse. 1829.
417. 1. A szép. Vorlesungen 49.
418. 1. Symbolum és allegoria. U. o. 73., 123., 127., 130—138.
418. 1. Szép, fenséges, komikum, tragikum. U. o. 84—89., 94., 104. Rút. U. o. 101.
419. 1. Ironia. U. o. 125., 200., 241. — Az ironia nem egyéb, mint Schillernél a „játék“. Zimmerm. 687, V. ö. Bursian. Gesch. d. class. Philol. I. 615.

Schleiermacher.

419. 1. Vorlesungen üb. d. Aesthetik. Jegyzeteiből kiadta Lommatzsch. Berlin 1842. (Liter. Nachlass. Zur Philos. V.) Von der Ethik ausfliessende Disciplin. 23. Ethik. 50.
420. 1. Rousseau. Nutzen. 209., 210.
420. 1. Begeisterung. Besinnung. 86.

Schopenhauer

421. 1. Aesthetikai nézeteinek megismeréséhez a főhely: Die Welt als Wille u. Vorstellung 3. könyve. (Sämmtl. Werke. Lipcse. 1888. II.) Ezt kiegészítik az ugyane mű II. kötetében levő pótlások: Ergän. z. 3. Buch. (S. W. III.) és a Parerga u. Paralipomena II. kötetének 29. fejezete. (S. W. VI.) — Nyilatkozataiból az aesthetika alapvonalait összeállította. Klee H. Grundzüge ein. Aesth. nach Sch. Berlin. 1875. Siebenlist Ágost a tragoedia elméletet magyarázta fárasztó terjedelemben és részletességgel,

Sch—s Philos. der Tragoedie. Pozsony és Lipese. 1880.
Bölcsészeti és személyiségét érdekesen festi Volkelt.
„A. Sch.“ Stuttg. 1900. Vö. Alexander Bernát. A XIX.
sz. pessimismusa. A Filoz. Írók Tárában, a hol Sch. fő-
művének egyes részei is megjelentek.

421. I. Üb. d. Universitätsphilosophie S. W. IV. z. V. 151. és
kk. valamint sokszor másutt.

422. I. Metaphys. Bedürfniss. S. W. III. 175. V. 46. — Erfahrung,
Beobachtung. II. 506., 507. III. 90. VI. 9., 11. — An-
schauung. II. 247.

422. I. Teljességgel idealista. Erdmann I. Zimm. I. 647. Realista.
Schasler. 1106. A kettő együtt. Hartmann. I. 56., 61.

422. i. Wille III. 222., 306. IV. 2., 3., 20., 85., 86.

422. I. Ding an sich u. Ideen. II. 200—206. III. 192.

423. I. Begriff. Idee. II. 275—277. Allegorie. II. 279.

423. I. Aesthetikai szemlélet. II. 209. Művészet, Genius. II. 217.,
218. III. 429.

424. I. A szép. II. 247. — Majom, béka. VI. 457. — Szervet-
len természet. VI. 458.

426. I. A fenséges. II. 237., 238.

427. I. Utánzás. II. 261.

427. I. Építészet, festészet. II. 252. és kk. Wasserleitungskunst
257. költészet II. 286. — Tragoedia. II. 298. Sch. és
Aristoteles egybevetése. Siebenlist 47. és kk.

429. I. Pessimista felfogását illetőleg I. II. 370., 372., 376., 468.
III. 657. és kk.

429. I. Zene. II. 302. III. 509. és kk. — Párhuzamát bírálták
és elítélték, többi közt Harrach J., Schop. és Wagner
R. Bdp. 1887. 48. és kk. és Bruchmann Kurt: Sch—s
Theorie v. d. Musik. Unsere Zeit. 1880. I. 730—744.

432. I. Hogy eredetiségének tudatában kevésbé törődött az idő-
közben felgyülemelő aesthetikai vizsgálgatás eredményei-
vel Schasler keményen megrója és szellemi cynismusnak
bélyegzi 1112.

433. I. Hartmann Ede. Die Aesthetik der Hegelschen Schule.
Unsere Zeit. 1886. 58—78.

Weisze.

433. I. System der Aesth. Kiadta Seydel. Lipcse, 1872. Erre vo-

natkozna*k* idézeteink. Régebbi nagy műve: System d. Aesth. Lipcse, 1830.

434. l. Der absolute Geist. 2. és k. §. — Phantasie. 8., 15., 17., 18. §.

434. l. A 3 idea. 49. §. Régebbi aesth.-ban a jó helyén az isteni állt s ezért a köztük levő viszony is másként alakult. Schasl. 951.

434. l. Nachtwelt u. Lichtseite der Phant. 25., 26. §.

434. l. A rútról. l. Schasler. 962. Hartm. 365.

435. l. Anmuthige u. erhabene Schönh. 31., 32. §. Tragisch. 34. §.

435. l. Naturschöne. 85. §. Kunstschöne. 114. és k. §.

Ruge.

436. l. Neue Vorschule der Aesth. Halle. 1837. — Erhabenheit, Versunkenheit (Hässlichkeit) u. Erheiterung (Das Komische). 58., 59.

Rosenkranz.

437. l. Aesthetik des Hässlichen. Königsberg, 1853.

438. l. Naturhässliche, Geisthässliche, Kunsthässliche. 15., 26., 35. Eintheilung 53. Stylarten. 138. Defiguration. 164. Caricatur. 390.

Vischer.

440. l. Aesthetik od. Wissenschaft des Schönen. I., II. (1., 2.), III. (I., II. 1—5. kt.) Reutlingen u. Leipzig (későbbi kötet Stuttgart) 1846—1857. Ezt megelőzte Plan z. ein. neu. Gliederung der Aesth. Kritische Gänge. Tübingen, 1844. II. 343—396. Igen figyelemre méltó önbírálata. Kritik meiner Aesth. Krit. Gänge. Neue Folge. V., VI. Stuttg. 1866., 1873. Das Symböl. (Philos. Aufsätze E. Zeller gewidmet.) Lipcse, 1887. Agg korában tartott előadásait: Das Schöne u. die Kunst czimmel kiadta fia, Vischer Robert. Stuttg. 1898. — Az idézetek a nagy munkára vonatkozna*k*.

441. l. Empirie. I. 32. — Hettner I. 36.

441. l. A szép 9., 13., 14. §. — A szép, jó, igaz. 29. §.

442. l. Nem és egyén. 40., 48. §. Esetlegesség. 52 §. Látszat. 54., 55. §.

443. l. Ujból a jó, szép, igaz. 56., 68. §.

443. l. A fenséges és komikus. 83., 147. §. Schasler beható bírálatát l. 1067—1072.

445. l. Önbirálata. Krit. Gänge. V. 6—17.

446. l. Das Schöne ist kein Objekt, es ist ein Akt. Sch. u. d. K. 201.

Trahndorff.

446. l. Lehre von der Weltanschauung u. Kunst. I., II. Berlin. 1827. V. ö. Hartmann Ede. Ein vergessener Aesthetiker. Ism. Philos. Szemle. V. 157.

Deutinger.

447 l. Grundlinien einer positiven Philosophie. (IV. része az aesthetikával foglalkozik.) 1843—49. V. ö. Neudecker. Studien z. Gesch. der deut. Aesth. seit Kant. Würzburg. Trahndorffot és Deutingert csak Hartmann Ede aesthetika történetének bő tárgyalásából ismerem.

Zimmermann.

449. l. Allg. Aesth. als Formwissenschaft. Bécs. 1865. (Aesth-történeti művének systematikus kiegészítése.)

450. l. Der Zusatz. 34., 35. §. A fix érzés. 43. §.

450. l. A három tétel. 55. §. Aesthetika és matematika. 67. §.

452. l. Helmholtz. Előszó IX. 76. és 102. §.

452. l. Az öt forma. 99., 106., 112., (114.), 121., (127.), 129. és kk.

455. l. A szép. 166. §. A rút, 161—164. §.

456. l. Természeti szépség. 244. §. Kosmos. 263. §. Szellemi szépség. Művészi alkotás. 298. §. Logos, 320. §. Reale Kunstwerk. 889.

459. l. A forma s tartalom vitájában előforduló érvek szembeállítását l. Fechnernél II. 20. és kk. — Z. egész elméletét az idealismus álláspontjáról bírálja s elveti Hartmann. 269—304. — Vischer bírálatát fentebb említettük.

Szerdahelyi.

461. l. A magyar aesthetikáról. Neue Bibl. d. schön. Wiss. XXX. 114. Főműve: Aesthetica, sive doctrina boni gustus ex philosophia pulcri deducta. I., II. Budae 1778. Az: Imago aesthetices ennek rövid foglalata. Többi művei Ars poetica generalis. 1783. Poesis narrativa és P. dramatica. 1784. — A magyar aesthetikai törekvéseket ismertetik Radnai: Aesthetikai törekvések Magyarországon (1772—1817.). Bdpest, 1889. és Versényi György kis értekezése: Az aesthetika hazánkban. Bdpest, 1874.

461. 1. Saját művéről. Im. 12., 17., 19. Aesth. Prooem. és I. 57., 58.
462. 1. Honnan van a szépnek ereje? I. 132., 134.
462. 1. Varietas, unio, sensibilitas. I. 157. Im. 13.
462. 1. A rút. II. 375. Narratio, descriptio. A. P. 66. — Lessing u. o. 72. — Ut pictura . . . u. o. 46.
463. 1. Szerdahelyi művét egy kötetbe összevonva lefordította Szép János. Aesthetika, avagy a jó ízlésnek a szépség filozófiájából fejtegetett tudománya.
463. 1. Berzsenyi Poétai harmonistika. 4 fej.
Greguss M.
464. 1. Compendium aestheticae. Kassa, 1826. — Idea pulchri. 13. — Formalis és idealis perfectio. 28., 29. — Venustum, sublime. 33.
Schedius.
465. 1. Principia philocaliae. Pest, 1828. Pulcrum, pulcritudo. 3. — Philocalia, calleologia, aesthetica. 7. — Szép, jó, igaz, kellemes. 42., 43. — Fenséges, nevetséges. 41.
Nyíri.
466. 1. A tapasztalati lélekismeretből lehozott széptudomány. Tudománytár. I. 1834. 162—182.
Henszlmann.
466. 1. Párhuzam az ó- és újkori művészeti nézetek és nevelések közt. Pest, 1841. Ugyane gondolatára tér vissza a „Hellen drámáról“ szóló értekezésében. Kisf. Társ. Évkönyve. 1846.
Szontagh.
467. 1. A szép és rút. Uj M. Muz. 1854. I. 124. — Herkules. 137.
Purgstaller.
468. 1. A szépműtan vázlata. Buda, 1844. — A pók. 5. A szép meghatározása. 9. Későbbi műve: Szépészet, elemző módszer szerint. Pest, 1852.
Erdélyi.
468. 1. Aesth. előtanulmányok. 1854. Összegyűjtve Olcsó kvár. 243. sz. — Szépészeti alapvonalak. Tanulmányok. Bdpest, 1890. 507. — L. Greguss cikkét. Meddő költészet, termékeny bírálat. Bdp. Szemle. 1863. XVIII. 276. és Greguss emlékbeszédét. Bdp. Szemle. 1869. Uj foly. XIII. 464.

Greguss Á.

469. l. A szépeészet alapvonalai. Bdpest. 1849. — Rendszeres széptan. Hátrahagyott jegyzeteiből kiadta Liszka B. Bdpest. 1888. — A balladáról és egyéb tanulmányok. Bdp. 1886. E gyűjteményben van értekezése: A művészetek osztályozása. 1872. V. ö. még tanulmányait a torzképről és rúttról. Kiszf. T. Évk. III. 120 és Budp. Szemle. 1858. — L. Beöthy Zs. Emlébeszedét a Kiszf. Társ. Évk. Uj Foly. XIX.
469. l. A művészet közvetítő. Alapv. u. — Tárgylagos és önle-
ges szép. 10., 45. — Az anyagi és szellemi tökély. 12.
— Rút 24., 29. — Nevetséges. U. o. 55.
471. l. Sarkiasság. Rendsz. 19—23.
471. l. Izlés, értelem, lelkiismeret. U. o. 26., 68., 107.
472. l. Aesth. és erkölcsi fogalmak azonosak. U. o. 55.
472. l. Szép, a mi igaz. 69., 70. — Tárgyszerűség. 74. Önszerű-
ség, műszerűség, összhang. 80—85.
474. l. Tragikum, komikum. 59.
475. l. III. Rikhard. Jago. 140., 234. — A jó és szép elvál.
132., 139., 142.
475. l. Arany. 69., 133. — Az igaz tartalmi elv is. 97., 99., 100.
476. l. Természeti szép. 11.
478. l. *Baráth*. Verstan és aesth. I., II. Pest, 1872.
478. l. *Bihari*. Egyet. és részl. aesthetika. Bdpest, 1886.

Cousin.

480. l. Du vrai, du beau et du bien. 7. kiad. Paris, 1858. Böl-
csészeti álláspontját szabatos rövidséggel feltünteti e
mű megnyitó előadása. — Még világosabb a Fragments
philosophiques előszava, melyből jellemzésünket merítettük.
— V. ö. Ruzsicska K. A XIX. századbeli franczia
spiritualismus aesth. munkássága. Bdpest, 1878.
482. l. Le beau et le sublime. Du vrai. 146., 147.
482. l. L'amour et la sympathie. U. o. 143.
482. l. Du beau dans les objects. 156. La grand loi de la b.
163. B. idéale. 168.
482. l. La pitié et la terreur. 184.
482. l. L'artiste est avant tout un artiste. 185.
483. l. Le seul obj. de l'art est le beau. 195.

Jouffroy.

483. 1. Cours d'esthétique. Kiadta Damiron. Paris, 1863.
 483. 1. A három kérdés. 202. A módszer 14
 484. 1. Le beau est inutile de sa nature 39., 31., 318.
 484. 1. L'égoïsme, la sympathie. 19.
 484. 1. L'unité et la variété. 118., 131. L'association des idées.
 155—174
 484. 1. La matière, la force 15., 193., 214
 484. 1. La définition véritable du beau. 243.
 485. 1. L'ouvrage est le signe de son auteur. 398.
 485. 1. Taine itélet. Franciaorsz. Klassz. Filoz. 131.

Pictet.

485. 1. Du beau, dans la nature, l'art et la poesie. 1856. L.
 Knight művét 118—120.

Lévêque.

486. 1. La science du beau. 2. év. I., II. Paris, 1872.
 L. caught the spirit of Schelling and Hegel, as well as
 of Goethe and Schiller, and of his own master Jouffroy.
 Knight. 123.
 487. 1. La méthode. I. 14.
 487. 1. Métaphysique du beau. I. 126.
 488. 1. Sans action et sans vie pas de beauté. I. 140.
 488. 1. C'est une monade. I. 143.
 489. 1. La grandeur. I. 146. L'ordre I. 153. Beau. I. 154.
 489. 1. Le joli, le charmant. I. 174. Le sublime. I. 189. La lai-
 deur. I. 205. Le ridicule. I. 214., 256.
 489. 1. L'art est interprétation de la belle âme II. 8.
 489. 1. La fin de l'art II 14. — Classification nat. des artes. U. o.

Cherbuliez.

490. 1. Művészet és természet. Ford. Geöcze S. Bdpest, 1893.
 Ak. Könyvk. Váll. XVI. A szép. 90—95 Merengés. 123.
 A felszabaduló képzelet. 75. Egyéniség. 232.

Rosmini.

492. 1. Tanait s általában az olasz bölcsezet újabb fejlődését
 részletesen bemutatja Werner Károly: Die italien. Philos.
 des XIX. Jahrhunderts. I—V. Bécs 1884. R. aestheti-
 kája V. 32—45.

Gioberti.

493. 1. Del Bello. Napoli — Torino. 1861. Böles. rendszere

Werner. II. kötetében. Kopernikus u. o. 145.

- 494 1. Utile, piacevole. Del B. 3 és k. — Il piacere intellettuale és azione buona. U. o. 6.
495. 1. Két elem a szépben. U. o. 9., 12., 14—19.
- 495 1. Il vero ideale. U. o. 23. Il sublime. 36., 37.
495. 1. Il sublime, világosabban l'Ente, per mezzo del subl. dinamico crea il Bello, e per mezzo de matematico lo contiene. U. o. 45.
496. 1. A művészet rendeltetése. 76. A phantasia 65., 150.
497. 1. L'arte eterodossa. 89. — Ortodossa. 125. Dante 140.
498. 1. Az aesthetikai elmélet továbbfejlődését Gioberti után
1. Werner művében. V. 83—200

Comte.

501. 1. Die positive Phil. im. Auszug v. Rig. (Kirchmann Phil. Bibl.) I., II. Heidelberg. 1883—1884. — Tanát és a positivismus fejlődését vázolja Gruber műveiben : A. Comte. Freib. i. Breisgau. 1889. és Der Positivismus. U. o. 1891. — C. aesthetikai vonatkozású fejezeteit átdolgozta Kun S. : Az aesth. elvei a positivismus szempontjából. Bdpest. 1896. — Gruber művét ismerteti Dr. Buday J. Athenaeum 1893.
502. 1. Tout est relatif, voilà le seul principe absolu. 1. Gruber. Comte. 42.

Mill.

502. 1. A. Comte and the Positivism. London, 1865. — A deductiv és inductiv logika rendszere. Ford. Szász Béla. I—III. Bdpest. Tanát ism. Gruber és Höffding. Einl. i. d. engl. Phil. uns. Zeit. übers. v. Kurella. Lipcse, 1889. Mill egy értekezése a költészetről. Dissertations and discussions. London. 1875. I.
503. 1. A megismerés tárgya. Log. I. 85—90.

Spencer.

503. 1. Ismerettani fejtegetései a First principles és The principles of Psychology műveiben találhatók. Ismertetői többi közt Grosse. Sp-s Lehre v. d. Unerkennbaren, Lipcse, 1890. és Gaupp. „H. Sp.“ Fromanns klass. der Philos. V. Stuttg. 1900.
503. 1. Evolution, dissolution. F. Pr. 93. §. Föelveit világos áttekintésben Gaupp. 43.

Taine.

504. 1. De l'intelligence. I., II. Paris, 1870. — Franciaország klasszikus filozófusai a XIX. sz.-ban. ford. Péterffy Jenő. Bdpest, 1884. Az utóbbiban v. ö. főleg 96., 140. l. Az előbbiben Les fonctions des centres nerveux utolsó fejezete. I. 343 és kk.

Darwin.

504. 1. Origin of Species. London, 1859. Descent of Man and Selection in Relation to Sex. London, 1871. Magyarúl a fajok eredete. Ford. Dapsy L. I., II. Budapest, 1873. Az ember származása és az ivari kiválás. Ford. Török Aurél és Entz Géza. I., II. Bdpest, 1884.
505. 1. Érzék a szép iránt. E. szárm. I. 140—143. II. 329.
506. 1. Főok az idegrendszer szerkezetében rejlik. Faj. E. I. 234.
506. 1. Különböző ízlés az embereknél. E. Sz. II. 341., 345.
507. 1. A hasznossági elmélet. F. E. I. 241—244.

Allen.

507. 1. Főművei Physiological Aesthetics. London, 1877. és The Colour Sense 1879. Ismertetésünk az utóbbi mű Bevezetésére és XII. fejezetére támaszkodik. Ezeken kívül a Mind folyóiratban egész sor értekezését találjuk. Az evolutio-elmélet többi angol aesthetikusait l. Knight művében.

Spencer.

509. 1. Főhely: The Principles of Psychology. 2 kiad. London, 1872. II. kötet utolsó fejezete: Aesthetic sentiments. Egyéb helyek Principles of Biology. 1867. Principles of Sociology. Vetter-Carus ford. 670., 676., 707., 710., 715. §. Principien der Ethik. Vetter-Carus. Stuttg. 1879., 1894.
510. 1. A fájdalom s a gyönyör. Psych. I. IX. fej. Ezek relativitása Eth. X. fej.
511. 1. The play-impulse. Ps. 626.
511. 1. The surplus of vigour. U. o. 629.
512. 1. Simple sensations. Secondary pleasure. Associations. U. o. 636., 637.
512. 1. The measure of height in aesth. feeling. 643.
513. 1. A „játék” fogalma körül támadt irodalomból megemlítjük e helyen Groos K. művét. Die Spiele der Thiere.

Jena, 1896. Az állatok analogiájának belevonását általában rosszalja Lipps. Stein Archiv f. system. Phil. 1898. 476.

Taine.

514. 1. Iratai közül ránk nézve fontos a Histoire de la littérature anglaise bevezetése, továbbá Philosophie de l'art. és a Nouveaux essais de critique et d'histoire. Paris. 1865. előszava. Az előbbieik, valamint az olasz, görög és német-alföldi művészet történetére vonatkozó művek magyar fordításban is megjelentek. A Nouveaux essais német fordítása: Studien z. Kritik u. Gesch. Paris, Leipzig, München. 1898 előtt áll Brandes bíráló bevezetése. V. ö. Dutoit. Die Theorie des Milieu. Berner Studien z. Philos. u. ihr Gesch. XX.
515. 1. Lélektani analysis. Stud. XXII.
515. 1. Le vice et la vertu sont des produits comme le vitriol et le sucre. I. Ang. Irod. (Magy.) 11.
515. 1. Saint Beuve. Stud. 471.
516. 1. Faculté maîtresse. U. o. XVIII., XIX. Ang. Ir. 27. 1. Brandes. IX., X.
517. 1. Narancsmag. Phil. d. l'art. Magy. 59., 61.
517. 1. Race, milieu, moment. Ang. Ir. 17—23.
519. 1. Védekezése. Stud. XXIII.
519. 1. Ribot. U. o. 487.
520. 1. Comte-tól való függését I. Avenarius. XXII. 185.
520. 1. Az egyén és társaság viszonyára vonatkozó felfogásokat megvilágítja Rappoport. Zur Charakteristik der Methode u. Hauptrichtungen d. Phil. d. Gesch. Berner Studien III. *Lombroso.*
520. 1. Entartung u. Genie. Ford. Kurella, Lipse. 1894. Az idézett helyek. 4., 6., 56., 66. *Nordau.*
521. 1. Entartung. I., II. Berlin. 1896. *Guyeau.*
521. 1. L'art au point de vue sociologique. 2. éd. Paris 1895. Les problèmes de l'esthétique contemporaine. 3. éd. Paris. 1895. Az utóbbiból „A tudomány és művészet ellenkezését” leford. Imre S. Bud. Szemle. XL. 218.
522. 1. Le beau, l'utile. Probl. 11—13. — Le désir. U. o. 27.

522. 1. L'art a donc le sérieux de la vie. U. o. VI.
522. 1. L'homme n'est complet que là où il travaille. U. o. 42.
V. ö. u. o. 13., 39., 40.
523. 1. Les émotions vraiment esthétiques . . . U. o. 79. V. ö.
L'art. II.
523. 1. A jég; a pohár tej. Probl. 62., 63.
524. 1. Suggestion és rôle moral et social de l'art. L'art. 161.,
378., 21., 66.
524. 1. Taine. Probl. 143.
524. 1. Guyeau-val szemben a játékhoz tér vissza. Ribot. La
psychologie des sentiments. Paris. 1896.
Souriau.
524. 1. La suggestion dans l'art. Paris. 1893. Legérdekesebb
fejezetei közé tartozik az utolsó: Changements de per-
sonnalité.
Pilo Mario.
524. 1. Esztetika. Ford. Yartin J. Budapest. 1898. — Pohár víz,
házi czipó stb. 10. és kk.
Ruskin.
525. 1. Lectures on art. London. 1900. L. Sizeranne Robert :
R. et la religion de la beauté. Paris. 1897.
525. 1. Support or exaltation of human life. Lect. 41.
526. 1. Absolute artlessness. U. o. 97.
526. 1. Használati tárgyak diszitése. U. o. 114.
526. 1. A szivárvány. U. o. 99.
526. 1. Városépítés. U. o. 143.
Tolstoj.
526. 1. Was ist Kunst? és folytatása Gegen die moderne Kunst.
Berlin. 1898.
527. 1. Milyen legyen a jó művészet? Gegen d. m. K. 124., 125.
Bain.
529. 1. The senses and the intellect. 3. ed. London. 1868.
530. 1. Alisonian theorie of beauty. 404. és kk.
530. 1. Constructive association. 570.
530. 1. The presenze of an emotional element in intell. comb. 599.
531. 1. Begg, Ruskin, Knight nyilatkozatait l. Ziegler. Das Asso-
ciationsprincip i. d. Aesthetik. Lipsee. 1900.
Helmholtz.
531. 1. Die Lehre von den Tonempfindungen. 2. kiad. Braun-

schweig. 1865. — Handbuch der physiologischen Optik. Königsberg. 1856.

531. 1. Grenzgebiete. Tonempf. 1.

531. 1. Ohm'sche Gesetz. U. o. 89.

532. 1. Naturwiss. u. aesth. Methode. U. o. 359.

533. 1. Beziehungen zur Aesthetik. U. o. 551—560.

534. 1. A német lélektani irodalomról I. Ribot ismertetését Die exper. Psychologie der Gegenwart i. Deutschland, Braunschweig. 1881.

Wundt.

534. 1. Grundzüge der physiol. Psychologie. I., II. Lipse. 1887.

534. 1. Elemente der aesth. Wirkung. I. 522.

535. 1. Aesth. Elementargefühle. II. 209. és kk.

536. 1. Höhere aesth. Gefühle. II. 427.

Kirchmann.

537. 1. Aesthetik auf realistischer Grundlage. I., II. Berl. 1868. 52., 54., 87., 88.

Fechner.

538. 1. Zur experimentalen Aesthetik. Lipse. 1871. — Vorschule der Aesthetik. I., II. Lipse. 1876.

538. 1. Aesth. v. Oben u. Unten. Vorsch. I. 1.

539. 1. Exaktheit der Resultate. Exp. 2., 3.

541. 1. Directer u. assoc. Faktor. U. o. 4—6.

541. 1. Oersted. Geist i. d. Natur. L. Hartmann. 206., 207.

541. 1. Zeising. Neue Lehre v. d. Proportionen des menschl. Körpers. Lipse. 1854. L. Fechner. Exp. 13. — Indem man die Personen zählt. Exp. 44.

542. 1. Methode der Wahl, der Herstellung u. der Verwendung. 48.

543. 1. Holbeinsche Madonna. 51. — Schwankungsgrösse. 53. — Resultate in Bezug auf goldn. Schnitt. Vorsch. I. 190. — Grösse von Gemälden. II. 179. — Massverhältnisse der Galleriebilder. II. 273.

545. 1. Aesth. Gesetze. Vorsch. I. 42.

546. 1. Orange. Rothe Wange. I. 88., 89.

547. 1. Phantasie. I. 112.

548. 1. Der Mensch als Centrum der Ass. I. 108.

549. 1. Zweckmässigkeit. I. 204.

550. 1. Az újabb elvek sorozata. II. 230. és kk.

551. 1. Einfühlung. Biese. Das Associationsprincip u. d. Anthropomorphismus in. d. Aesthetik. Lipse. 1890. 13., 15. — Vischer Robert: Über das optische Formgefühl. Stuttgart 1873. L. Biese. 16. — Siebeck. Das Wesen der aesth. Anschauung. Berlin. 1875. 67—69. — Lipps. L. Arehiv f. syst. Philos. 1898. 465. és értekezését Von der Form der aesth. Apperception. Halle. 1902. 4., 5. — A beleérzés és associatio történetét l. Stern értekezésében Einfühlung u. Ass. i. der neueren Aesth. Hamb. u. Leipzig. 1898. és Ziegler. Das Associationsprincip i. d. Aesthetik. Lipse. 1900.
551. 1. A kísérleti aesthetika terén folyó munkásságot illetőleg l. Wundt Philosophische Studien köteteit, főleg I. (Wundt üb. psych. Methoden), II. Kraepelin zur Psychol. des Kom. IX. Lightner Witmer zur exper. Aesth. stb. Ezen kívül a Zeitschr. für Psychol. u. Physiol. der Sinnesorgane tartalmaz sok becses adalékot.
- Greguss Gy.*
552. 1. Határkérdések a szép és természettudományok között. Kisz.-Társ. Évl. Új Foly. IV. 524.
- Simon.*
552. 1. A szép mint agyidegtevékenység. Zombor, gymnasiumi Ért. 1884.
- M. Horváth.*
552. 1. Az aesthetika biológiai elmélete. Philos. Szemle. VI. 378.
- Pekár.*
553. 1. Positiv aesthetika. Budapest. 1897.
- Schasler.*
553. 1. Kirchmannról. 1119.
- Hartmann.*
554. 1. Speculativ synthesis szüksége. Gesch. d. Aesth. 361., 277.
- Lotze.*
555. 1. Üb. den Begriff d. Schönh. (Kleine Schriften I. Lipse. 1885.)
555. 1. Üb. Bedingungen der Kunstschönheit (Ú. o. II.) és Gesch. der Aesth.
555. 1. Ismertetését l. Philos. Szemle. I.
555. 1. Schönheit. I. 313.
555. 1. Urbild aller Schönheit, I. 333.

555. 1. Physiologische, psychologische, metaphys. Beding. der Kunstschönh. II. 212., 215.
555. 1. Formen u. Deutungen. Gesch. 75., 233.
Schasler.
556. 1. Krit. Gesch. der Aesthetik. — Aesthetik. I., II. Lipse. 1886. (Das Wissen der Gegenwart. LV., LVI.) — Das System der Künste. Lipse, 1882.
556. 1. Das Schöne u. Hässl. Aesth. I. 19.
557. 1. Gegensatz des Simultanen u. Successiven. Syst. 49.
557. 1. Gewichtsverhältniss zw. Idee u. sinnl. Material. U. o. 63.
Carrière.
557. 1. Aesthetik. I., II. Lipse. 1859. — Die Kunst im Zusammenhang der Kulturentwicklung. I—V. Lipse. 1862—1873.
Hartmann.
557. 1. Philos. des Unbewussten. 3. kiad. Berlin. 1871. — Aesthetik. I. Die deut. Aesth. seit Kant. II. Philosophie des Schönen. Lipse.
558. 1. Unbewusste i. aesth. Urtheil u. i. d. künstler. Production. Unb. 242. és kk.
559. 1. Schönh. i. d. Organismen der Nat. U. o. 255., 259.
Köstlin.
559. 1. Aesthetik. Tübingen. 1869. — Einleitung. 3. Formensymbolik. 323. Hanslick. 321.
Hanslick.
560. 1. Vom Musikalisch-Schönen. 9. kiad. Lipse. 1896. 6., 10., 26., 30., 74. 1. Wagner. Gesamm. Schriften u. Dicht. 2. kiad. Lipse. 1887. III. 64., 81.
Nietzsche.
560. 1. A műveiben szétszórt aesthetikai vonatkozásu megjegyzéseit összeállította Zeitler. N—s Aesthetik. Lipse. 1900. Genealogie der Moral. Lipse. 1894. 42., 126. Zeitler 84.
560. 1. Hermann C. Aesth. Lipse. 1876. 181., 259.
560. 1. Dilthey. Einbildungskraft des Dichters. — Philos. Aufsätze. Lipse. 1887. 303. 482.
560. 1. Scherer V. Poetik. Berlin. 1888. — Volkelt Aesth. Zeitfragen.

NÉVMUTATÓ.

A.

Addison II. 165—168., [339.
III. 15.

Agathon I. 58.

Aischylos I. 30., 31., 55., 60.

Alberti II. 83.

Alexander B. III. 552.

Algarotti II. 487.

Alison II. 414—421, III. 530.

Allen III. 471, 507—509, 514.

Ambrosius II. 17.

Ampère III. 480.

Anaxagoras I. 38.

André II. 302—306., 445. III. 10.

Antiphanes I. 453

Antisthenes I. 52.

Apelles III. 80.

Apollonius I. 370.

Arany III. 475, 476.

Archilochos I. 20.

Ariosto II. 97.

Aristarchos I. 372.

Aristippos I. 53.

Aristophanes (A rhetor) I. 372.

Aristophanes (A költő) I. 54—
60.

Aristoteles I. 27., 44., 181—
328., 405., 436., 464—466.,

II. 11., 12., 49., 57., 95.,
113., 114., 117., 120., 130.,

139., 144., 182., 188., 200.,

497., III. 103., 104., 124.,
127., 129., 279., 284., 363.,
429.

Aristoxenos I. 342—343.

Attius I. 373.

Audran II. 146.

Ayrenhoff II. 184.

Ágoston (Szent) II. 12., 21—36.
III. 495.

B.

Bacon Rogerius II. 56., 236—
239.

Bacon Verulami II. 62., 165.,
244., 249., 253—255., 424.,
433.

Bacsányi II. 164.

Bain III. 529, 530.

Bajza III. 463.

Balzac III. 516.

Baráth III. 478.

Baretti II. 184.

Batteux II. 314—325., 486.,
III. 38., 73.

Baumgarten I. 480., III., 17—
31., 51., 55., 57., 76., 77.,
134., 143., 334., 409., 411.
461.

Bayle II. 424.

Báróczy II. 153.

Beattie II. 409—414.

Beaumarchais II. 193., 198.
 Beccadelli II. 76.
 Begg III. 531.
 Beöthy Zs. III. 552.
 Berkeley II. 240., 249., III. 206.
 Bernays I. 281.
 Berni II. 97.
 Berzsenyi III. 463.
 Bessenyei II. 153., 164.
 Bettinelli II. 294., 484.
 Biese III. 550, 551.
 Bihari III. 478.
 Bilfinger III. 17.
 Biondo II. 60., 62., 86.
 Bitaubé II. 178.
 Blackwell II. 179.
 Blair Hugó II. 182., 202., 203.
 Boccaccio II. 59., 60., 62., 64.,
 65.
 Bocchi II. 60., 73., 87.
 Bodmer II. 168—176., III. 16.
 Boileau II. 120—126., 135.,
 139., 142., 144., 147., 151.,
 153., 260.
 Bosse II. 147.
 Bouterwek III. 409, 464.
 Botticelli II. 84.
 Börne III. 294.
 Brandes I. 446. III. 516, 520.
 Breitinger II. 168—176.
 Bruno Giordano II. 53., 60.,
 74., 95.
 Buckingham II. 151, 183.
 Buffon II. 125—127.
 Burckhardt II. 55.
 Burke II. 363—375., III. 38.,
 69., 166., 185., 213., 284., 411.
 Butler II. 326., 327.
 Büsching III. 68.

C.

Calderon II. 99.
 Campanella II. 63.
 Canitz II. 152.
 Cantoni III. 498.
 Carlyle III. 520.
 Carracci II. 87.
 Carriere I. 446. III. 557, 558.
 Cartolano III. 498.
 Catullus I. 373.
 Cavalli II. 227.
 Caylus III. 112.
 Cellini II. 70.
 Cennino Cennini II. 82.
 Cervantes II. 93., 97., 99.,
 Cesarotti II. 187., 207., 208.
 Chaignet III. 486.
 Chassiron II. 190.
 Chateaubriand III. 297.
 Cherbuliez III. 490, 491.
 Christ. III. 92.
 Chrysippos I. 346.
 Cicero I. 335., 336., 338., 354—
 362 II. 12., 36., 57., 75.
 Clarke II. 253.
 Colonna II. 72.
 Comte III. 501, 502.
 Condillac II. 426., 430—432.
 III. 480., 492.
 Conti III. 498.
 Corelli II. 227.
 Corneille II. 112—116. III. 101.,
 128.
 Cousin I. 444. III. 480—483,
 486, 489.
 Coypel II. 147.
 Crousaz II. 295—301., 308.
 Crusius III. 135.
 Cudworth II. 253.

Cueva II. 97.
Cumberland II. 253.

D.

Dacier II. 178.
D'Alembert II. 428., 433—436.,
444.
Dante II. 61., 63—65., 73. III. 497.
Darwin III. 470., 504—507., 509.,
515.
D'Aubignac II. 116., 260.
D'Azara III. 97.
Delaplace II. 184.
Demetrios Phalereos I. 393.
Demokritos I. 41.
De Piles II. 214. III. 98.
Descartes II. 237., 239., 242.,
248., 252., 258—260., 424.,
427. III. 494.
Destouches II. 190.
Deutinger III. 447., 448.
De Vigny III. 293.
Diderot II. 192., 193., 197.,
198., 217—224., 294., 306.,
324., 425., 428., 444—459.
III. 38., 101., 128., 231., 232.
Didymos I. 372.
Dilthey III. 560.
Diogenes I. 52.
Dion I. 392.
Dionysios Areopagita II. 36—
42.
Dionysios. Halicarnassosi I.
385.
Dolce II. 60., 66., 86., 92.
Donatello II. 87.
Döbrentei III. 463.
Döring I. 283., 288.
Dryden II. 151., 163., 182, 199.

Du Bellay II. 79., 97.
Dubos II. 169., 175., 308—314.
III. 38., 107., 520.
Ducis II. 184.
Dufresnoy II. 147—149.
Durandus II. 18.
Dürer II. 74., 87—91. III. 227.

E.

Eberhard III. 34., 65., 464.
Eckermann III. 222., 223., 225.
Egyházatyák II. 20.
Empedokles I. 39.
Encyklopaedisták. Francia II.
423—443.
Engel III. 464.
Ennius I. 373.
Epiktetos I. 345., 346.
Epikuros I. 350.
Erdélyi III. 468.
Eschenburg III. 67.
Eubulos I. 453.
Eudemos I. 342.
Euripides I. 21., 31., 32., 55.,
56., 58—60., 452.
Evremond II. 234.

F.

Falconet II. 148.
Fechner III. 459., 538—550.,
552., 558.
Feder III. 34.
Félibien II. 147.
Fénelon II. 124., 125., 178.
Fichte III. 280., 281., 303—
306., 308., 310—324., 392.
406., 411.
Filarete II. 62., 72.
Folengo II. 97.

Fontaine II. 94.
 Fontenelle II. 135—137.
 Fornari III. 497.
 Forster III. 574.
 Fréart de Chambray II. 147.

G.

Galilei II. 250.
 Garrick II. 183.
 Garve III. 73., 238.
 Gauckler I. 444.
 Gautier III. 293.
 Gellert Keresztély II. 191.
 Gerard II. 340—349., 376., 382.,
 393., 437. III. 62.
 Gerstenberg II. 185.
 Geulinx II. 240., 248.
 Gildon II. 151.
 Gioberti III. 493—498.
 Giotto II. 19., 62.
 Gladstone III. 509.
 Gluck II. 234., 235.
 Goethe I. 283. II. 456. III. 191.,
 220—236., 270., 294.
 Gorgias I. 42.
 Gottsched II. 153., 175., 184.
 III. 29., 101.
 Granville II. 183.
 Gravina II. 200., 234.
 Greguss Ágost III. 468—477.
 Greguss Gyula III. 552.
 Greguss Mihály III. 464., 465.
 Guarinus II. 76.
 Guyeau III. 522—524.

H.

Hagedorn III. 97.
 Hals II. 211.
 Hamann III. 196., 209.

Hanslick III. 559., 560.
 Harington II. 199.
 Harris II. 334—338. III. 200.,
 213.
 Hartley II. 403. III. 503.
 Hartmann III. 460., 553., 554.,
 557—559.
 Harvey II. 250.
 Hecker III. 536.
 Hegel III. 303., 306—308., 324.,
 352—390., 406., 408., 412.,
 421., 423., 433., 437., 440.,
 446—448., 464., 468., 469.,
 476., 481., 485.
 Heimbürg II. 95.
 Heinse III. 574.
 Helmholtz III. 452., 531—533.
 Helvetius II. 426., 438—440.
 Hemsterhuis II. 475—481.
 Henszlmann III. 466—468.
 Herakleitos I. 40.
 Herbart III. 308., 309., 391—
 405., 407., 449., 451., 452.,
 458., 555.
 Herder III. 115., 194—215.,
 406., 409., 458., 523.
 Hermann Conr. I. 444., 447.
 III. 560.
 Herodotos I. 26.
 Hesiodos I. 18., 19., 28., 29.
 Hettner I. 446. III. 441.
 Heydenreich III. 408., 409.
 Hirt III. 216—220., 226.
 Hobbes II. 239., 240., 244—
 246., 249., 252., 253., 256—
 258., 265.
 Hogarth II. 358—362. III. 69.,
 411.
 Holbach II. 426.

Holbein II. 91.
 Hollmann III. 34.
 Home II. 376—396., 437. III.
 68., 69., 551.
 Homeros I. 16., 17., 28., 41.,
 42., 52., 428. II. 17., 131.,
 141., 167., 178—182., 286
 III. 113., 508.
 Horatius I. 374—380. II. 76.,
 120.
 Horváth K. III. 552.
 Horwicz III. 538.
 Huarte II. 165.
 Hugo Viktor III. 294., 299.,
 300.
 Humboldt III. 270—278., 446.
 Hume II. 240., 245., 246., 253.,
 261., 409. III. 135.
 Hutcheson II. 253., 327—334.,
 354., 445.

I.

Ibsen III. 521.
 Irwing III. 34.
 Isokrates I. 42.

J.

Jacobi III. 392.
 Jacopo di Barbari II. 91.
 Janus Pannonius II. 79., 96.
 Jean Paul III. 279—288., 444.
 Jeromos (Szent) II. 51.
 Johnson Sámuel II. 151., 163.
 199.
 Jonson Ben II. 150.
 Jordaens II. 212.
 Jouffroy III. 483—486.

K.

Kaikilios I. 424.
 Kallias I. 453.

Kallimachos I. 370
 Kallistratos I. 435.
 Kant II. 294. III. 10., 18., 133—
 192., 206—215., 237., 239.,
 247., 279., 280., 288., 303.,
 310., 311., 313., 324., 334.,
 392., 393., 404., 406., 408.,
 409., 411., 416., 423., 434.,
 464., 467., 481., 494., 498.,
 523., 558.

Karneades I. 337.
 Kármán III. 463., 465.
 Kemény III. 463.
 Kepler II. 250. III. 392.
 Kinesias I. 58.
 Kirchmann III. 537., 538., 553.
 Kleiton I. 48.
 Knight I. 444., III. 531.
 Knutzen III. 134.
 Kopernikus III. 137.
 Kölcsey III. 463.
 König III. 68.
 Körner III. 237. 241.
 Köstlin III. 479., 559.
 Kraepelin III. 536.
 Krantor I. 179.
 Kratinos I. 61.
 Krause III. 415—417.
 Kriton I. 51.
 Krug III. 409., 410., 464.
 Kynikusok I. 52.
 Kyrenaiak I. 52.

L.

La Harpe II. 144., 145.
 Lamartine III. 297.
 La Mettrie II. 252., 427., 428.
 La Motte II. 142., 179., 196.
 Lasos I. 34.

Le Bossu II. 118—120., 260.
 Le Brun II. 146., 217.
 Leibniz II. 240. III. 1—14., 30.,
 33., 41., 238., 429., 495., 558.
 Leone III. 498.
 Lessing I. 279. II. 68. III. 10.,
 52., 100—132., 191., 196—
 200., 203., 238., 462.
 Letourneur II. 184.
 Lévêque I. 444. III. 486—490.
 Licinus I. 373.
 Lillo II. 190. III. 101.
 Lionardo da Vinci II. 60., 61.,
 66—69., 83., 85., 86.
 Lipps III. 551.
 Locke II. 240., 242., 243., 245.,
 246., 252., 253., 260., 264.,
 269., 329., 356., 403., 424.,
 426., III. 2., 33., 38., 139.
 183.
 Lombroso III. 520., 521.
 Longinos I. 423—429. II. 120.,
 144.
 Lope II. 60., 98.
 Lossius III. 34.
 Lotti II. 226.
 Lotze III. 553—555.
 Lowth II. 181.
 Lucilius I. 373.
 Lucretius I. 351. II. 267.
 Lukianos I. 395.
 Lulli II. 228—230.
 Luther II. 226.
 Luzan II. 152.
 Lykurgos I. 180.
 Lysippos I. 380.

M.

Macpherson II. 181.
 Maffei II. 152.

Maine de Biran III. 480.
 Malebranche II. 240., 248.,
 424.
 Marmontel II. 137.
 Marsy II. 148., 217.
 Martialis I. 373.
 Maupertuis II. 425., 485.
 Meier III. 20., 28., 38., 76.,
 134., 461.
 Meiners III. 34.
 Meinhard József II. 186.
 Mendelssohn II. 294. III. 34.,
 37—53., 57., 76. 101., 103.,
 107., 191.
 Mengs II. 396., III. 90., 92—
 96., 113.
 Mercier II. 194., 198., 199.
 Metrodoros I. 38., 351.
 Michel Angelo II. 70., 73., 74.
 Michelet II. 55.
 Mill James III. 503.
 Mill. Stuart III. 502.
 Milton II. 64. 163., 164., 168.,
 182.
 Montesquieu II. 425., 436—
 438. III. 515.
 Montiano II. 152.
 Moore II. 190.
 Moritz III. 74.
 Muratori Lajos II. 482., 483.
 Müller Ede I. 284., 444., 446.

N.

Naláczy József II. 164.
 Neoptolemos I. 370.
 Newton II. 250., 424., III. 134.
 Nicolai Frigyes II. 184., III.
 72., 101., 103.
 Nietzsche III. 421., 521., 560.
 Nikandros I. 370.

Nikias I. 380.
 Nivelles de la Chaussée II. 190.
 Nordau III. 521.
 Novalis III. 295.
 Nyíri III. 466.

O.

Oersted III. 540.
 Oeser III. 221.
 Ohm III. 531.
 Ossian II. 164., 181., 182.
 Ovidius I. 373.

P.

Pagano II. 486.
 Palestrina II. 226.
 Parmenides I. 38.
 Parrhasios I. 22., 48., 49., III. 80.
 Pekár III. 529., 552.
 Pels II. 153.
 Percy II. 181.
 Peri Jacopo II. 227.
 Perrault, II. 130—135., 147., 178.
 Petrarca II. 55., 57., 59—61., 66., 75.
 Petrich III. 498.
 Péczeli II. 153., 164.
 Péterffy III. 552.
 Pherekrates I. 61.
 Phidias I. 22., III. 80.
 Philodemos I. 339., 352.
 Philolaos I. 35.
 Philostratos (idősebb) I. 429—432.
 Philostratos (a másik kettő) I. 432.
 Phrynichos I. 61.
 Pictet III. 485., 486.

Pilo III. 524., 525.
 Pindaros I. 29., 30., II. 167.
 Platon I. 22., 27., 44., 62—175., 405., 453., 454., II. 11., 30., 36., 57., 58., 64., 266., III. 331., 349., 363., 423., 480., 482., 483., 492., 494., 495.
 Plinius I. 398.
 Plotinos I. 403—421. II. 11., 36., 41., 57.
 Plutarchos I. 362—368., II. 4.
 Polemon I. 179.
 Polygnotos I. 22.
 Polykleitos I. 22., 33., III. 80.
 Pope II. 163., 179.
 Porphyrios I. 423.
 Posidonius I. 347., 348.
 Pratinas I. 61.
 Praxiteles I. 22., III. 80.
 Priestley II. 252. 403—409.
 Proklos I. 422., II. 57.
 Purgstaller III. 468.
 Pyrrhon I. 337.
 Pythagoras I. 35., 37.

Q.

Quintilianus I. 388—392.

R.

Rabelais II. 97.
 Racine III. 128.
 Rajnis II. 164.
 Rameau II. 229—231.
 Raphael II. 71., 73., 74.
 Reid II. 349—355., 409., 484.
 Reinkens I. 288.
 Rembrandt II. 211.
 Reynolds II. 155—157.
 Ribot III. 519.
 Riccoboni II. 234.

Richardson II. 154., 183., 190.
 Riedel III. 69—72., 76., 462.
 Rollin II. 178.

Ronsard II. 79., 94.

Roscommon II. 151.

Rosenkranz III. 437—440.

Rosmini III. 492., 493.

Rousseau II. 162., 230—234.,
 460—474., III. 38., 127., 195.,
 299., 420., 526.

Royer-Collard III. 480.

Rubens II. 212., 213

Ruge III. 436.

Ruskin III. 525., 526., 531.

Ruysdael II. 211.

Rüdiger III. 34.

Rymer II. 151.

S.

Sainte-Beuve III. 515.

Saint Evremond II. 129., 130.

Sandrart II. 154.

Sansovino II. 74.

Santillana II. 65.

Sappho I. 20., 26.

Sauriau III. 524.

Savonarola II. 59.

Scaliger (idősebb) II. 63., 77.,
 78., 117.

Scarlatti II. 227.

Schasler I. 443., III. 390., III.
 553., 556., 557.

Schedius III. 465.

Schelling III. 280., 296., 303.,
 304., 306—308., 324—351.,
 352., 354., 361., 392., 393.,
 406., 408., 410—412., 415.,
 418., 421., 422., 431., 446.,
 464., 466., 481., 492., 558.

Schiller II. 294., III. 191., 214.,

235., 237—270., 277., 278.,
 280., 282., 283., 288., 294.,
 374., 406., 434., 457., 522.

Schlegel Adolf III. 73.

Schlegel Ágost III. 295., 299.,
 410—412.

Schlegel Frigyes III. 296—297.,
 299., 301., 323., 408., 412—
 414.

Schlegel Gottlieb III. 74.

Schlegel Illés II. 186., III. 73.

Schleiermacher III. 419.

Schnaase II. 491.

Schopenhauer III. 308., 421—
 432., 558.

Scudéry II. 116.

Seneca I. 345—348.

Shaftesbury II. 253., 263—
 294., 445., 467., III. 16., 38.,
 206., 238.

Shakespeare II. 93., 94., 100—
 103., 140—142., 151., 163.,
 164., 167., 168., 182—185.,
 286., 401., 424., III. 101.,
 128., 130., 235., 348., 413.,
 439.

Sidney Fülöp II. 63., 94., 150.

Siebeck III. 551.

Simmias I. 51.

Simon I. 51.

Simon I. S. III. 552.

Simonides I. 20., 32. III. 108.

Skopas I. 22.

Sokrates I. 43—51., 450., 451.

Solger III. 417—419., 469.

Solon I. 42.

Sonnenfels III. 98.

Sophisták I. 23., 41., 45., 447.

Sophokles I. 31., 55.

Sorel II. 97.
 Spence III. 111.
 Spencer III. 503., 509—514.,
 521., 522., 530.
 Spengel I. 279.
 Spinoza II. 240., 246., 249.,
 252., 253. III. 38., 310., 349.
 Stahr I. 280.
 Stein v. H. I. 447. II. 489.
 Stendhal III. 515.
 Stoikusok I. 337., 344—350.
 Strabon I. 397.
 Strattis I. 453.
 Sträter I. 446.
 Sturm und Drang II. 185., 208.
 III. 195.
 Sully III. 514.
 Sulzer II. 176., 294., III. 34.,
 54—64., 191., 222., 238., 239.
 Susemihl I. 286.
 Swaen II. 153.
 Szabó Dávid Baróti II. 164.
 Szerdahelyi III. 461., 462.
 Szép János III. 462.
 Szontagh III. 467., 469., 470.

T.

Taine III. 504., 514—520., 524.
 Tamás Aquinói Szent II. 42—
 51.
 Tari III. 498.
 Tasso II. 95.
 Terasson II. 178.
 Testelin II. 146.
 Tetens III. 34.
 Theagenes I. 38.
 Tschirnhausen III. 34.
 Theophrastos I. 337., 341.
 Thomasius III. 33., 34.
 Tieck III. 292., 295—298.

Timanthes I. 23.
 Timokles I. 179.
 Tisso de Molina II. 99.
 Tolstoj III. 526., 527.
 Trahdorff Károly III. 446.,
 447.

U.

Ueberweg I. 282.
 Újplatoní iskola I. 422.

V.

Valdastri II. 194., 200.
 Valla II. 75.
 Van Dyck II. 212.
 Varchi II. 69.
 Varro Terentius I. 372.
 Vasari II. 81., 86.
 Vauquelin de la Fresnaye II.
 94.
 Vauvenargues II. 160.
 Vegio II. 76.
 Vera III. 498.
 Vergilius II. 76., 131., 141.,
 180.
 Verseggi III. 463.
 Vida II. 76.
 Vignola II. 72.
 Vischer Fr. I. 446. III. 390.,
 440—446., 551.
 Vischer Róbert III. 551.
 Vitruvius I. 381—383. II. 71.
 Vogli II. 485.
 Volcatius Sedigitus I. 373.
 Volkelt III. 560.
 Voltaire II. 139—143., 184.,
 188., 189., 425., 441—443.
 III. 101., 128., 490.
 Vörösmarty III. 463.

W.

Wackenroder III. 295., 297.
 Wagner III. 560.
 Walsh II. 151.
 Walter I. 445., 446.
 Warburton III. 134.
 Warton II. 200—202.
 Watelet II. 215—217.
 Webb II. 396—401.
 Webbe II. 150.
 Weisze II. 184., III. 129., 433—
 436., 554.
 Welstedt II. 199.
 Wieland II. 185.
 Wienbarg III. 294., 305.
 Wiener III. 538.
 Winckelmann II. 396. III. 77—
 92., 98., 108., 191., 196., 216.,
 218., 222.
 Wolff III. 15., 16., 18., 33.,
 134., 206., 310., 394

Wood III. 179.

Wundt III. 534—536., 551.

X.

Xenophanes I. 37., 38.

Xenophon I. 27., 44., 51.

Y.

Young II. 164., 203—207. III.
 130.

Z.

Zeising III. 478., 479., 540.,
 541.

Zenon I. 347.

Zeuxis I. 48.

Zimmermann I. 443., 446. III.
 445., 449—460., 478.

Zoilos I. 42.

Zola III. 500.

Zschokke III. 409



TÁRGYMUTATÓ.

A.

Aesthetika, ókori. Eredményei.

I. 436—441., 443. — Pangása a középkorban. II. 3.

— Kezdeté az újkori bölcsészetben. II. 240., 244., 253—263. — Az első „aesthetika“.

III. 17. — Alulról induló. — Fechner III. 539. — Physiologiai lélektani kísérleti III. 542.

Aesthetika (más értelemben)

Kant III. 143. — Herbart III. 395., 399.

Aesthetika és ethika. Schleiermacher III. 419. — Herbart

III. 395.

Aesthetika, kísérleti. Módszerei.

Fechner III. 542—544.

Aesthetika és műtörténet. Hettner, Vischer I. 446.

Aesthetikai elemek. Herbart

III. 400.

Aesthetikai érzék kifejlődése.

Darwin III. 505—507. —

Allen III. 508—509.

Aesthetikai ítélet tisztasága.

Home II. 379. és k. — Mendelssohn III. 41., 46. — Kant

III. 146—152., 183., 184.,

187. — Herder III. 211. —

Schiller III. 240., 256. —

Fichte III. 318—320. — Her-

bart III. 397. — Krug III.

409. — Schlegel Ág. III.

410. — Guyeau. III. 522.

Aesthetikai módszerek. III. 70.

Aesthetikai nevelés. Schiller

III. 250—260.

Aesthetikai ösztön. Fichte III.

317.

Aesthetikai tetszés elvei. Fech-

ner III. 544—549.

Alanyiság megerősödése. I. 23.

Hesiodos. I. 18. — A költészetben. III. 282., 296.

Alanyiságról. Schlegel Fr. III.

413.

Alexandriai kor I. 369. és kk.

Allegoria. Theagenes. I. 38. —

Metrodoros I. 38. — Antis-

thenes I. 52. — Bodmer II.

176. — Blair H. II. 203. —

Sulzer III. 61. — Winckel-

mann III. 87. és k. — Les-

sing III. 111. — Herder III.

205. — Solger III. 418. —

Schelling III. 337.

Allegoria a középkorban II. 17.

— a renaissanceban II. 61.

és kk.

Anthologia (görög) művészi

tárgyu epigrammái I. 371., 398.

Anthropomorphismus. Fechner III. 547. Biese III. 551.

Arany metszet. III. 540.

Arány. Sokrates I. 47. — Platon I. 92., 106. — Aristoteles I. 201., 209. — Plotinos I. 409. — Sz. Ágoston II. 27., 35. — Sz. Tamás II. 46. — Crousaz II. 297. — Gerard II. 343. — Burke II. 368. — Montesquieu II. 437. — Leibniz III. 8. — Herbart III. 401. — Schopenhauer III. 427.

L'art pour l'art. Gautier. III. 293. — Guyeau III. 523.

Associatio l. Képzettársítás.

Associativ vagy direct tényező Fechner III. 541.

Athosi festőkönyv. II. 18.

Állam és művészet. Platon I. 141—143., 151., 167. — Sz. Ágoston II. 30. — Cervantes II. 99. — Sulzer III. 60.

Átmeneti mozgás ábrázolása. Lessing III. 109., 118., — Herder III. 197. — Goethe III. 236.

B.

Báj. Home II. 387. — Mendelssohn III. 45. — Winckelmann III. 85. — Schiller III. 244.

Beleézés. Biese III. 551.

Biblia. Lowth II. 181. — Herder III. 195. — Greguss Ág. III. 474. — Lévêque III. 489. — Schasler III. 557.

Bizonyosság. Baumgarten II. 25.

Bölcsészet kezdete (görög) I. 23. — (újkori) II. 236—253. — Az ismerettani probléma. II. 238—243. — A lélektani probléma. II. 243—247. — Az ontologia. II. 248—249. — Mechanikus világfelfogás. II. 249—252. — Az erkölcsi probléma. II. 252. — Bölcsészet (francia) XVIII. század. II. 423—429. — Leibniz-Wolff-féle III. 1. és kk. — popularis III. 32., — Kant-é III. 134—144. — német (a XIX. században) III. 303—308. — Positivismus III. 501—504. — újabb speculativ. III. 553.

Bölcsészet és zene. Schopenhauer III. 431., 432.

Buffonisták és antibuffonisták. II. 230.

C.

Classicismus, görög II. 94. — francia II. 104—145. — francia, elterjedése Európában II. 149—158. — francia, ellen II. 158—209., Lessing III. 102., 128. — ellen a romant. 299—301.

Classicismus. Shaftesbury II. 293. — Winckelmann III. 89., 90. — Herder III. 205. — Goethe III. 227.

Classikus művészet. Hegel III. 375., 379.

Common sense l. Közérzék.

Correctség. Zimmermann III. 453., 454.

Csodálkozás mint trag. indulat. Mendelssohn III. 103. — Lessing III. 104.

Csodátság. Le Bossu II. 119. — Fenelon II. 125. — Breitinger II. 172. — Batteux II. 322. — Montesquieu II. 438.

Czélszerűség. Sokrates I. 46., 51. — Aristoteles I. 206. és kk. — Shaftesbury II. 275. — Crousaz II. 299. — Gerard II. 343. — Hogarth II. 359. — Burke II. 369. — Kant III. 145., 149., 162. — Herder III. 212. — Hirt III. 217. — Goethe III. 225. — Krug III. 410. — Purgstaller III. 468. — Darwin III. 507. — Fechner III. 548.

D.

Dallam. Schelling III. 341. — Schopenhauer III. 431.

Dallam vagy összhang. Rousseau II. 231. és kk., 471. — Diderot II. 458.

Dombormű. Schelling III. 343.

Dramaturgia. „Hamburgi —“ III. 119—132.

Dráma I. Színmű.

E.

Egyéniség. Cicero I. 358. — Dionysios I. 385. — Goethe III. 234. — Schopenhauer III. 426. — Jouffroy III.

485. — Cherbuliez III. 491. — Taine III. 519.

Egyéniség kibontakozása. Homeros I. 17. — Hesiodos I. 19. — Archilochos I. 20. — Sophisták I. 24. — A középkorban II. 17., 19. — Renaissance II. 56., 80., 93. — XVIII. században II. 161. — A romanticismusban III. 291.

Egyformaság és változatosság. Gerard II. 342. — Hutcheson II. 330. — Hogarth II. 359. — Home II. 386. — Helvetius II. 440. — Diderot II. 447. — Montesquieu II. 437.

Egység a különféleségben. Shaftesbury II. 289. — Crousaz II. 299. — André II. 303., 306. — Hemsterhuis II. 478. — Baumgarten III. 29. — Sulzer III. 53. — Hagedorn III. 97. — Herbart III. 402. — Fechner III. 544.

Egységek (drámai). Aristoteles I. 255. — Corneille II. 114., 115. — Marmontel II. 138. — Dryden II. 151. — Besenyei II. 153. — Mercier, Lamotte II. 198. — Blair II. 203. — Home II. 391.

Egységek a festőknél. II. 147. — Shaftesbury II. 290.

Eidos. Aristoteles I. 188. és kk. Ellentét. Diderot II. 218. — Montesquieu II. 438. — Home II. 385. — Priestley II. 409.

— Zimmermann III. 453. —
 Fechner III. 549.
 Enthusiasmus I. lelkesültség.
 Epos I. hősköltemény.
 Eros. Sokrates I. 48. — Platon
 I. 82., 94., 95.
 Eszményítés. Xenophanes I.
 38. — Sokrates I. 48. —
 Aristoteles I. 223., 227. —
 Cicero I. 357. — Aeberti II.
 83. — Raphael, Michel Ang.
 II. 73. — Francz. class. II.
 108. — Perrault II. 134. —
 Dufresnoy II. 148. — Sand-
 rart, Richardson II. 154. —
 Reynolds II. 156. — Bodmer
 II. 170. — Diderot II. 222.
 — Shaftesbury II. 283. —
 Batteux II. 322. — Winckel-
 mann III. 84. — Mengs III.
 96. — Kant III. 155. — Hum-
 boldt III. 272. — Hugo III.
 300. — Schelling III. 336.
 — Hegel III. 366. — Gioberti
 III. 495.
 Eszményítés (hazug) ellen. Les-
 sing III. 123.
 Élcz. Jean Paul III. 286. — Ruge
 III. 437. — Weisse III. 435.
 Életteljesség. Baumgart. III. 26.
 Építészet. Platon I. 155., 157.,
 159. — Aristoteles I. 325.
 — Vitruvius I. 381. — Bat-
 teux II. 316. — Home II.
 391. — D'Alembert II. 438.
 — Kant III. 176. — Schel-
 ling III. 343. — Hegel III.
 375—378. — Schopenhauer
 III. 427. — Lévêque III. 489.

Érdekes. Garve III. 72. —
 Schlegel Fr. III. 413.
 Érzékek; a szépet felfogó —.
 Platon I. 102. — Burke II.
 373. — Sulzer III. 56. —
 Spencer III. 511. — Guyeau
 III. 523. — Pilo III. 524.
 Érzések, aesthetikai III. 511.
 — Spencer III. 511., 513. —
 Guyeau III. 522., 523. —
 Wundt III. 535., 536. — Ale-
 xander III. 552. — Péterffy
 III. 552.
 Érzés vagy értelem ítél a szép-
 nél? Shaftesbury II. 273. —
 Crousaz II. 300. — André
 II. 305. — Dubos 310. —
 Batteux II. 316. — Hutche-
 son II. 327—329. — Gerard
 II. 340., 344. — Reid. II.
 351. — Burke II. 363., 364.
 — Diderot II. 449.

F.

Fejlődés-elmélet III. 502 és kk.
 Fenséges. Pseudo-Longinos. I.
 422. — Gerard II. 341. —
 Reid II. 353. — Burke II.
 366., 370., 372. — Home II.
 384. — Beattie II. 414. —
 Alison II. 417. és kk. —
 Helvetius II. 439. — Men-
 delssohn III. 44. — Kant
 III. 159—165., 185. — Her-
 der III. 213. — Schiller III.
 247. — Jean Paul III. 284.
 — Schelling III. 338., 344.
 — Solger III. 418. — Scho-
 penhauer III. 426. — Weisse

III. 435. — Ruge III. 436.
Vischer III. 443. Schedius
III. 465. — Greguss Ág. III.
474. — Lévêque III. 489. —
Gioberti III. 496. — Wundt
III. 536. — Schasler III. 557.
Pekár III. 552.

Festészet. Platon I. 157. —
Aristoteles I. 221., 247., 326.
— Plinius I. 398. — Philos-
tratos I. 430., 432. — Shaf-
tesbury II. 289—292. — Bat-
teux II. 319. — Harris II. 336.
— Diderot II. 454. — Les-
sing III. 115. — Kant III.
177., 179. — Schelling III.
341., 342. — Hegel III. 375.,
379., 380. — Solger III. 418.

Festészet és költészet. Simo-
nides I. 32. — Aristoteles
I. 326. — Plutarchos I. 362.
— Dolce II. 66., 92. — Lio-
nardo II. 67. — Perrault II.
147. — Bodmer, Breitinger
II. 169. — Dubos II. 311. —
Lessing III. 107—115, 119.
— Herder III. 197—200.

Festészet és szobrászat. Lio-
nardo II. 68., 69. — Cellini
II. 70. — Michel Angelo II.
70. — Lessing III. 115. —
Herder III. 200—205.

Festészet és zene. Lionardo
II. 68. — Webb II. 398. —
Rousseau II. 470. — Herder
III. 198.

Festő a lélek mozgását adja
vissza. Sokrates I. 48.

Félelem I. részvét és félelem.

Fény, aesthetikai. Baumgarten
III. 25.

Forma. Sulzer III. 58. — Kant
III. 179. — Schiller III. 252.,
254. — Herbart III. 397., 404.
— Krug III. 410. — Zimmer-
mann III. 449—460.

Forma-e vagy tartalom. III.
407. Köstlin III. 559. —
Hanslick, Wagner III. 560.
Furor poeticus. I. 41.

G.

Görög és középkori világnéz-
let. II. 7.

Gyönyör. Demokritos I. 41. —
Gyönyör és fájdalom. Spencer
III. 510. — Kirchmann III.
538.

Platon I. 91, 116., 117.

Gyönyört keltő. Platon I. 75.
— Aristoteles I. 214. és k.
— Batteux II. 317. — Hut-
cheson II. 330. — D'Alem-
bert II. 434. — Leibniz III.
8. — Herder III. 211. —
III. 146. és kk.

H.

Hangérzet. Helmholtz III. 531.
Hanyatlás Görögországban. I.
328—340.

Harmonia I. összhang.

Használható. Platon I. 74.

Hasznos. Platon I. 74., 108. —
Shaftesbury II. 276. — Home
II. 383. — Diderot II. 445.
— Tieck III. 293. — Gautier
III. 293. — Darwin III. 507.
— Spencer III. 511. — Gu-
yeau III. 522.

Határoeltság. Aristoteles I. 201.
Helyesség. Hogarth II. 359.
Homeros. II. 178—182. — Shaf-
tesbury II. 286.

Homeros vagy Vergilius? II.
77., 131., 141., 180.

Hösköltemény. Platon I. 164.,
169. — Aristoteles I. 309.
és kk. — Tasso II. 95. —
Le Bossu II. 118. — Hum-
boldt III. 275. — Schelling
III. 346. — Hegel III. 384.

Hösköltemény és szomorujáték.
Aristoteles I. 261., 310—313.
— Le Bossu II. 119. — Home
II. 391. — Lessing III. 104.
— Goethe III. 236. — Hum-
boldt III. 275. — Hegel III.
386.

Hullámvonal és kígyóvonal.
Hogarth II. 360. és kk.

Humanismus. II. 59.

Humor. Jean Paul III. 286—
287. — Hegel. III. 374. —
Ruge III. 437.

I.

Idea, aesthetikai. Kant III. 172.,
173.

Ideal, idealisálás, l. eszmény.
Idyll. Humboldt III. 275. —
Schiller III. 268.

Igaz. Platon I. 104. — Boileau
II. 122. — Voltaire II. 142.
— La Harpe II. 144. —
Festők II. 147., 177. — Shaf-
tesbury II. 282. — Schelling
III. 332. — Hegel III. 364.
— Krause III. 417. — Vi-

schér III. 441., 443. — Gre-
guss Ág. III. 472, 475.

Igazság. Baumgarten III. 23.
Igazság, történeti és költői.
Lessing III. 121., 122.

Ijedtség, mint trag. indulat.
Mendelssohn III. 52. — Les-
sing III. 105.

Illő. Platon I. 73. — Sz. Ágos-
ton II. 23. — Sz. Tamás II.
45. — Boileau II. 123.

Illusio l. látszat.

Ironia. III. 292. — Hegel. III.
374. — Solger III. 419.

Ízlés. I. 438. — Plotinos I.
416. — Gerard II. 345. —
Home II. 392. — Voltaire
II. 442. — Diderot II. 449.
— Rousseau II. 469. — Mu-
ratori I. 482. — Eberhard
III. 66. — Riedel III. 69. —
d'Azara III. 97. — Kant III.
171. és k., 175. — Herbart
III. 396., 398.

Ízlés és philosophia. D'Alem-
bert II. 436.

Izomérzet a szépnél. Bain III.
530.

J.

Játék. Platon I. 137., 138. —
Kant III. 178., 180. — Her-
der III. 214. — Schiller III.
252—254., 260. — Cherbu-
liez III. 491. — Allen Grant
III. 509. — Spencer III. 511.
— Guyeau III. 522.

Jegyek; természetes és mes-
terséges. Mendelssohn III.
50. — Lessing III. 107. —
Herder III. 197.

Jellemfestés. (Shakespeare-nél)
II. 101., 183. — Aristoteles
I. 233., 256., 300. — Scaliger
II. 78. — Diderot II. 451. —
Shaftesbury II. 281. — Lessing
III. 122., 130.

Jellemzetesség. Lessing III. 117. — Hirt III. 217—220. —
Goethe III. 226—229. — Hugo
III. 300. — Zimmermann III. 453.

Jó és szép. A görög nyelv-
használatban I. 26. — Sappho
I. 26. — Sokrates I. 47., 48.,
51. — Antisthenes I. 52. —
Platon I. 79., 89., 110., 113. —
Aristoteles I. 211. — 214. —
Plotinos I. 414. — I. 437. —
Dionysios II. 39., 40. — Aquinoi sz.
Tamás II. 43. — Hobbes II. 256. —
Descartes II. 258. — Shaftesbury
II. 265., 278. és kk. — Crousaz
II. 299. — Hutcheson II. 333. —
Sulzer III. 57. — Kant III. 146. és
kk., 181. — Herder III. 211. —
Herbart III. 397. — Krause
III. 417. — Vischer III. 441.,
443. — Greguss Ág. III. 472,
475. — Guyeau III. 522.

K.

Kalokagathia. I. 26., 27., 342.,
448.

Karikatura I. torzkép.

Katharsis. Aristoteles I. 266.,
267., 274—295., 476. és kk. —
Lessing I. 279. — Spengel
I. 279. — Stahr I. 280.

— Bernays I. 281. — Ueberweg
I. 282. — Döring I. 283., 288. —
Goethe I. 283. — Müller Ede I. 284. —
Susemihl I. 286. — Reinkens I. 288. —
Baumgarten I. 480. — Corneille
II. 113. — Harris II. 338. —
Lessing III. 125.

Kellemes. Platon I. 75., 113. —
Aristoteles I. 214. és kk. — Sz.
Ágoston II. 28. — Herbart III. 397. —
Kant III. 146. — Herder III. 211. —
Rosmini III. 494. — Guyeau III. 523. —
Pilo III. 525. — Bain III. 529.

Kertészet. Home II. 391. — Kant
III. 177. — Schopenhauer III. 427.

Képzelet. Platon I. 146. — Aristoteles
I. 239. és k. — Quintilianus. I. 390. —
Plotinos I. 420. — Philostratos (idősebb)
I. 429—432. — Lionardo II. 85. —
Boileau II. 121. — Marmontel II. 137. —
Voltaire II. 143. — Addison II. 167. —
Bacon II. 255. — Gerard II. 340. —
Muratori II. 482. — Baumgarten III. 26. —
Kant III. 157. — Humboldt III. 271—274. —
Jean Paul III. 282., 283. — Tieck III. 298. —
Hegel III. 367. — Weisse III. 434. —
Zimmermann III. 457. — Cherbuliez III. 491. —
Gioberti III. 495.

Képzettársítás. II. 246., 402—

422. — Hutcheson II. 332.
 — Gerard II. 340., 346., 349.
 — Reid II. 351. — Burke
 II. 367. — Home II. 377. —
 Schopenhauer III. — 425.
 Schlegel Á. III. 411. — Spen-
 cer III. 513, 514. — Bain
 III. 529, 530. — Begg, Rus-
 kin, Knight III. 531. —
 Wundt III. 535. — Fechner
 III. 546—548. — Lotze III.
 555. — Köstlin III. 559. —
 Beöthy III. 552.

Képzőművészetek. Platon I.
 174. — Aristoteles I. 247.,
 325. — Lionardo II. 68. —
 Francz. class. II. 146. és kk.
 — Németalf. II. 210. — Shaf-
 tesbury II. 288. — Batteux
 II. 316. — Harris II. 336.
 — Hogarth II. 360. — Hem-
 sterhuis II. 480. — Mendels-
 sohn III. 50. — Sulzer III.
 59. — Winckelmann III. 81.
 — Kant III. 176. — Herder
 III. 201. — Schelling III. 340.

Kiegyenlítés. Zimmermann III.
 454.

Kifejezéstelenség. Winckel-
 mann III. 82.

Komikum. Platon I. 115., 164—
 166. — Aristoteles I. 306.
 és kk. — Cicero I. 360. —
 Gerard II. 341. — Home II.
 385. — Priestley II. 409. —
 Beattie II. 413. — Jean Paul
 III. 284—286. — Schelling
 III. 348. — Hegel III. 388. —
 Solger III. 419. — Weisse

III. 435. — Ruge III. 436.
 — Rosenkranz III. 440. —
 Vischer III. 443. — Schedius
 III. 465. — Greguss Ág. III.
 474. — Lévêque III. 489. —
 Wundt III. 536.

Komoedia l. vigjáték.

Költészet. Sophokles. I. 31. —
 Euripides I. 32. — Simoni-
 des I. 32. — Aristophanes
 I. 59. — Kriton I. 51. —
 Platon I. 158., 161—163. —
 Aristoteles I. 248., 249., 472.
 — Cicero I. 358. — Plutar-
 chos I. 366. — Lukianos I.
 395. — Bacon II. 254. —
 Hobbes II. 258. — Batteux
 II. 319. — Harris II. 337. —
 Burke II. 373. — Home II.
 390. — Baumgarten III. 28.
 — Kant III. 179. — Jean
 Paul III. 281. — Schelling
 III. 329., 345. — Hegel III.
 375., 379., 382—384. — Her-
 bart III. 403. — Ast. III. 415.
 — Schopenhauer III. 428. —
 Greguss Ág. III. 470.

Költészet és bölcsészet. Ast.
 III. 414.

Költészet-festészet l. festészet.

Költészet rendeltetése (l. mű-
 vészetek alatt is). Horatius
 I. 37. — Aristophanes I. 57.
 — Scaliger II. 63. — Lillo II.
 190. — Bacon II. 254. —
 Harris II. 338. — Diderot
 II. 453. — Lessing III. 126.

Költészet, romantikus III. 290
 —301.

Költészet-szobrászat. Dion. I. 392.

Költészettanok. A humanistáknál II. 76.

Költészet és zene. Webb. II. 399.

Költő. Homeros I. 28. — Hesiodos I. 29. — Pindaros I. 29. — Aischylos I. 30. — Aristophanes I. 55—58. — Blair II. 202. — Shaftesbury II. 285. — Home II. 387. — Kant III. 174. — Humboldt III. 270., 273.

Költői tehetség (l. képzelet és lelkesültség alatt is). — Renais. II. 64. — Aristophanes I. 58. — Platon I. 150. — Aristoteles I. 239. és kk. — Horatius I. 376. — Boileau II. 121. — Bodmer II. 170. — Warton II. 201. — Young II. 204. — Dubos II. 311. — Gerard II. 344. — Sulzer III. 62. — Lessing III. 130. — Kant III. 174. — Goethe III. 223. — Jean Paul III. 283.

Költők ellen. Herakleitos I. 40. — Platon I. 142. és k., 148., 151. — Lukianos I. 395.

Költők védelme. Straben. I. 397.

Költő és philosophus (l. művészet alatt is). Platon I. 149., 150. — Plutarchos I. 365. — Ren. II. 60., 63. — Ast. III. 415.

Költő és történetíró. Aristoteles I. 228. és kk.

Környezet l. milieu.

Középkor világfelfogása. II. 1. és kk.

Közérzék. Reid II. 350. — III. 34. — Riedel III. 69. — Kant III. 156.

Különféleség (l. változatosság alatt is). Baumgarten III. 23. — Eberh. III. 65.

L.

Lantos költészet. Kezdeté a görögöknél. I. 19. — Platon I. 169. — Aristoteles I. 313. és kk. — Batteux II. 319. — Lessing III. 117. — Herder III. 199. — Schelling III. 345. — Hegel III. 385. — Herbart III. 403.

Lantos költészet túltengése (romant.). III. 297., 298.

Lángész. Horatius I. 375. — Perrault II. 137. — Mercier II. 199. — Warton II. 200—202. — Young II. 203—207. — Dubos II. 311. — Gerard II. 345. — Sulzer III. 62. és kk. — Lessing III. 130. — Kant III. 169. — 175. — Schiller III. 263. — Schelling III. 329., 333., 338. — Schopenhauer III. 424. — Trahdorff III. 446. — Taine III. 519. — Lombroso III. 521. — Guyeau III. 524.

Laokoon (Lessing műve). III. 107—119., 196—200.

Laokoon-szobor. Winckelmann III. 81. — Lessing III. 108. — Herder III. 197. — Hirt

- III. 218, 219. — Goethe III. 235., 236. — Schiller III. 248.
- Látszat. Platon I. 125., 134. — Home II. 381. — Kant III. 179—187. — Schiller III. 258. — Zimmermann III. 452., 454. — Cherbuliez III. 491.
- Lehetséges világ. Breitinger II. 172.
- Leirő költészet. Lessing III. 107., 113. — Herder III. 198. — Schelling III. 342. — Szerdahelyi III. 462.
- Lelkesültség. Demokritos I. 41. — Platon I. 147., 148. — Jon. I. 175. és kk. — Aristoteles I. 242. — Horatius I. 375. — Quintilianus I. 390. — Ren. II. 60. — Boileau II. 121. — Bodmer II. 170. — Shaftesbury II. 266. Baumgarten III. 27. Hartmann III. 559.
- Lelki szépség. Platon I. 95. — Aristoteles I. 211. és kk. — Plotinos I. 412. — Shaftesbury II. 278.
- Lelki tehetségek önállósítása ellen. Herbart III. 394.
- Lélek, kitágul, összezsugorodik. Home II. 393.
- Lovagepos és regény ellen. Sorel, Rabelais, Cervantes II. 97.
- Lyra l. lantos költészet.
- M.**
- Megfelelőség. Home II. 386.
- Megszokás. Home II. 386.
- Méltóság. Home 386. — Schiller III. 244.
- Mérték. Platon I. 91., 105. — Plotinos I. 409.
- Miért tetszik a fájdalom? Descartes II. 259. — Dubos II. 308., 309. — Batteux II. 323. — Burke II. 372. — Home II. 381. — Mendelssohn III. 42. és kk. — Lessing III. 105.
- Milieu. Taine III. 517.
- Mimézis l. utánzás.
- Modor. Goethe III. 233. — Schelling III. 339.
- Mousiké l. zenei művészetek.
- Mulattató. Herbart III. 402.
- Műelmélet és művészi gyakorlat I. 6., 8., 25
- Műfajok, költészeti (l. költészet alatt is.) Herbart III. 403.
- Műformák, symb., class., rom. Hegel III. 368. és kk. — Deutinger III. 448.
- Műtörténet. Hume II. 261. — Winckelmann III. 78.
- Művelődéstörténet és aesthetika. I. 6., 7.
- Műveltség káros hatásáról. Rousseau II. 462. és kk.
- Művészet. Platon I. 119., 144. — Aristoteles I. 194., 218., 251. — Stoikusok I. 348. — Plotinos I. 414. — Sz. Tamás II. 47, 50. — Hobbes II. 257. — Harris II. 335. — Leibniz III. 11. — Mendelssohn III. 48. — Kant III. 167—169., 175—181. — Herder III. 213. — Goethe

- III. 235. — Schelling III. 326., 329., 335—340. — Hegel III. 362., 364., 365. — Herbart III. 403. — Schlegel A. III. 411. — Schleiermacher III. 419., 420. — Schopenhauer III. 424. — Weisse III. 436. — Trahdorff III. 447. — Zimmermann III. 457. — Greguss Ág. III. 469., 477.
- Művészet. A görögöknél. I. 14., 21., 22. — Az egyiptomiaknál. I. 21. — Középkori. II. 13. — A renaissanceban. II. 55. — Célzatos a renaissanceban. II. 63. — Francia. II. 107—112. — Romantikus. III. 301. — Realistikus. III. 499. — Naturalistikus. III. 500. — A XIX. században. III. 501.
- Művészet ellen. Sz. Ágoston II. 31. — Renaiss. II. 59. — Rousseau II. 464—467. — Tolstoj III. 526.
- A művészetek eredete. Aristoteles I. 220. — Lucretius I. 351. — Spencer III. 510.
- Művészet és erkölcsiség. Aristoteles I. 224. — Plutarchos I. 364. — Fénelon II. 125. — Schiller III. 238—240.
- Művészet értéke. Sokrates I. 50. — Diogenes, Antisthenes I. 52. — Platon I. 140., 152. — Aristoteles I. 243. — Stoikusok I. 349. — Plutarchos I. 364. — Sz. Ágoston II. 29. — A renaissanceban. II. 59. — Romant. III. 295. — Fichte III. 321.
- Művészet fejlődése. Gioberti III. 497:
- Művészetek felosztása. Platon I. 154. — Aristoteles I. 247. — Plotinos I. 420. — Mendelssohn III. 50. — Kant III. 175—181. — Herder III. 202., 203. — Herbart III. 404. — Krug III. 410. — Vischer III. 444. — Greguss Ág. III. 477., 478. — Lévêque III. 489. — Schasler III. 557.
- Művészet és mesterség. Platon I. 124. — Aristoteles I. 218. — Bacon II. 255. — Harris II. 336. — Kant III. 168. — Herder III. 213.
- Művészet és philosophia. Fichte III. 322. — Schelling III. 327., 330., 332., 333. — Hegel III. 360., 361. — Ast III. 414.
- Művészet rendeltetése. Platon I. 141. és kk. — Aristoteles I. 243—247. — Shaftesbury II. 280. — Home II. 388. — Sulzer III. 59. — Schiller III. 250—260. — Fichte III. 321. — Cousin III. 482. — Rosmini III. 493. — Gioberti III. 497. — Guyeau III. 523. — Ruskin III. 525.
- Művészet és természet. Mengs III. 95. — Lessing III. 120. — Kant III. 167. — Herder III. 213. — Schelling III. 328. — Schopenhauer III. 426.

Művészet és tudomány. II. 64.
Művészet és vallás. Schelling
III. 335. — Hegel III. 360.,
361. — Ast. III. 414.

Művészi alkotás és alkotó ké-
pesség. Sz. Tamás II. 49.
— Goethe III. 230., 231. —
Schleiermacher III. 420. —
Bain III. 530.

Művészi tehetség (l. költői te-
hetség alatt is). Platon I.
146. — Aristoteles I. 236.
és kk. — Fichte III. 316.

Mythosok ellen. Pindaros I. 30.
— Xenophanes I. 38. —
Platon I. 141.

N.

Nagyság. Aristoteles I. 203.
és kk., 293. — Sz. Tamás
II. 46. — Reid II. 353. —
Home II. 384. — Baumgar-
ten III. 23. — Mendelssohn
III. 44. — Winckelmann III.
82. — Kant III. 160.

Naiv. Montesquieu II. 438. —
Mendelssohn III. 45. — Schil-
ler III. 374.

Naiv és sentimentalis. Schiller
III. 250., 261—269. — Hum-
boldt III. 274. — Jean Paul
III. 282. — Schlegel Ág. III.
412. — Schlegel Fr. III. 413.,
414.

Nemzeti irány, nemzeti reactio
a művészetben. II. 94—99.,
128—135., 159—224., III. 300.

Nevetséges l. komikum.

Népköltészet. II. 94., 151., 168.,

181. — Népies (rom.) III.
301.

Niobe szobor. I. 23. — III. 85.,
228.

O.

Objectivitas l. tárgyilagosság.
Opera. II. 228., 235. — Saint-
Evremond II. 130. — Per-
rault II. 132. — Algarotti II.
487.

Ossian II. 181., 182., 195.

Összeillőség. Home II. 386.

Összhang. Pythagoras I. 35.
— Herakleitos I. 40. — Pla-
ton I. 108. — Aristoteles I.
209. — Plotinos I. 409. —
Sz. Ágoston II. 35. — Crou-
saz II. 301. — Leibniz III.
8. — Schelling III. 341. —
Herbart III. 401. — Zimmer-
mann III. 453. — Greguss
M. III. 465. — Schedius III.
465. — Rosmini III. 493. —
Helmholtz III. 532.

P

Parodia. Aristoteles I. 227.

Pathos. Aristoteles I. 297.

Pessimismus. Euripides I. 21.
— Vogli, Maupertuis II. 485.
— Schopenhauer III. 429.

Phantasia l. képzelet.

Phantasia elismertetése. II. 158
— 176.

Pillanat; legalkalmasabb a kép-
zőművész ábrázolására. Men-
delssohn III. 51. — Lessing
III. 109. — Herder III. 197.

Poesis. Aristoteles. I. 194.

Proportio. Platon I. 107. —
Sz. Ágoston II. 27. — Dürer
II. 90. — Winckelmann III.
86.

R.

Raison. D'Aubignac II. 117. —
Boileau II. 121., 122. —
— Buffon II. 126. — Voltaire
II. 142. — A festőknél. II.
147. — 160.

Realistikus ábrázolás a művé-
szetben. I. 56., 334., 371.,
399., 433. — Renaissance-
ban II. 81. — Németségöl-
dön. II. 211—213.

Reflexio ébredése a görögök-
nél. I. 15.

Regény a renaissance-ban II.
97.

Renaissance és humanismus.
II. 53—58., 71—79.

Rend. Empedokles I. 39 —
Xenophon I. 51. — Platon
I. 107. — Aristoteles I. 201.
— Crousaz II. 297. — Mon-
tesquieu II. 437.

Régiék utánzásáról. Young. II.
205. — Rubens. II. 213.

Régiék vagy újak? II. 128
— 137.

Részvét és félelem. Platon I.
167. — Aristoteles I. 265.,
267—273., 285., 300. — Corn.
II. 113. — Harris. II. 338. —
Home II. 391. — Lessing
III. 124.

Részvét magában. Szent Ágos-
ton. II. 33. — Home III. 391.
— Lessing III. 103. — Schil-
ler III. 250.

Rhythmus. Aristoteles I. 210.
— Schelling III. 341.

Romanticismus III. 289—309.
— Hegel III. 367.

Romantikus költészet. Jean
Paul III. 282.

Romantikus művészetek. Hegel
III. 375—380.

Rút. Aristoteles I. 221., 223.,
227. — Plutarchos I. 363.
— Plotinos I. 410. — Dio-
nysios Areop. II. 39. —
Szent Tamás. II. 46. — Al-
berti II. 83. — Dürer II.
88 — Sulzer III. 61. —
Lessing III. 114. — Herder
III. 205. — Hugó III. 300.
— Schlegel Fr. III. 413. —
Solger III. 419. — Weisse
III. 434. — Rosenkranz III.
437—440. — Zimmermann
III. 455. — Szerdahelyi III.
462. — Greguss Ág. III. 470.,
474. — Lévêque III. 489. —
Wundt III. 536. — Schasler
III. 556.

S.

Sentimentalis l. naiv és s.

Skepsis I. 23.

Stilusról. Cicero I. 361. —
Halikarnassusi Dionysios I.
385. — Demetrios Phal. (?)
I. 393. — Buffon II. 126. —
Home II. 390. — Priestley
II. 404. — Goethe III. 233.
— Schelling III. 339.

Subjectivitas l. alanyiség.

Suggestio. Souriau III. 524. —
Pilo III. 524.

- Symbolikus művészet. Schelling. III. 337. — Hegel III. 375., 378.
- Symbolum II. 16. — Schelling III. 340. — Hegel III. 368. — Solger III. 417., 418. — Schlegel A. III. 411.
- Symmetria I. arány.
- Symphonia. Platon I. 108. — Aristoteles I. 209.
- Szabályok. D'Aubignac II. 117. — Le Bossu II. 118. és kk. — Boileau II. 120. — Fénelon II. 124. — Perraultéknál II. 129. — Fontenelle II. 135. — Marmontel II. 137. — Voltaire 143. — La Harpe. — II. 144. — Gottsched II. 153.
- Szabályok; a franczia festők-nél II. 147. — Az angol íróknál. II. 150.
- Szabályok ellen. II. 195—209.
- Szabályosság. Crousaz II. 297. — Hogarth II. 359.
- Szeretet. Leibniz III. 10. — Trahdorff III. 447. — I. eros alatt is.
- Szeretetremlő. Platon I. 85.
- Szép. A görög nyelvhasználatban. I. 25., 26. — Sokrates I. 46—48., 451. — Simmias I. 51. — Platon I. 72—118., 132. — Aristoteles I. 200—217., 234., 235. — Stoikusok I. 346. — Cicero I. 355—357. — Plotinos I. 409., 411., 412., 415. — Szt. Ágoston II. 22. és kk. — Dionysios II. 38. — Hobbes II. 256. — Shaftesbury II. 277. — Crousaz II. 297. és kk. — André II. 303. és kk. — Hutcheson II. 329., 332. — Gerard II. 342. — Reid II. 352. és kk. — Burke II. 366., 372. — Home II. 382. — Alison II. 417., 420. — Condillac II. 430., 432. — Diderot II. 446. — Voltaire II. 441. — Hemsterhuis II. 479. — Leibniz III. 8. — Baumgarten III. 21. — Mendelssohn III. 39. és kk. — Sulzer III. 56. — Riedel III. 70. — Winckelmann III. 81. — Mengs III. 93. — Kant III. 146., 158., 183., 187. — Herder III. 211. — Hirt III. 216. — Goethe III. 223—226., 229. — Schiller III. 241—247., 254—256. — Humboldt III. 277. — Schelling III. 331., 332., 336., 338. — Hegel III. 363. — Herbart III. 397., 400. — Schlegel Fr. III. 414. — Krause III. 415. — Solger III. 417. — Schopenhauer III. 425. — Weisse III. 435. — Vischer III. 441—443. — Trahdorff III. 447. — Deutinger III. 447., 448. — Zimmermann III. 455. — Greguss M. III. 464. — Schedius III. 465. — Nyíri III. 466. — Henszlmann III. 466. — Szontagh III. 467. — Purgstaller III. 468. — Greguss Ág. III. 468., 473—476. — Counsi

III. 481. — Jouffroy III. 484., 486. — Lévêque III. 487. — Cherbulier III. 490. — Rosnimi III. 493., 494. — Pilo III. 525. — Wundt III. 535. — Kirchmann III. 537. — Lotze III. 554—556. — Pekár III. 552.

Szép és igaz l. igaz.

Szép és jó l. jó.

Szinezés fontos-e a festészetben, vagy nem? Shaftesbury II. 292. — Winckelmann III. 82. — Lessing III. 116. — Kant III. 186. — Romant III. 302. — Schelling III. 342.

Szinészet. Lessing III. 131.

Színjátékok ellen. Szt. Ágoston II. 31., 32.

Színmű. Platon I. 169. — Aristoteles I. 252—264., 474. — Horatius I. 378. — Diderot, Beaumarchais II. 193. — Schelling III. 347. — Hegel III. 386.

Színmű; kifejlődése a görögöknél. I. 20. — A renaissanceban II. 97—103.

Szobrászat. Aristoteles I. 222., 324. — Dion. I. 392. — Kallistratos I. 435. — Lion. Varchi II. 69. — Hemsterhuis II. 480. — Lessing III. 116. — Kant III. 176. — Herder 201—205. — Schelling III. 342., 344. — Hegel III. 375., 379., 380. — Schlegel Ág. III. 411. — Solger III. 418. — Zimmermann III. 457.

Szomorujáték. Gorgias I. 42. — Platon I. 164. és k. — Timokles I. 179. — Aristoteles I. 258., 265., 296. 304., 482—484. — Proklos I. 423. — Sz. Ágoston II. 31. — Corneille II. 113. — Home II. 391. — Mendelssohn III. 52. — Lessing III. 104., 105., 124. és kk. — Nicolai III. 72. — Schiller III. 249. — Humboldt III. 275. — Schelling III. 347. — Hegel III. 387. — Schopenhauer III. 428.

Szomorujáték (polgári) Marmontel II. 138. — Voltaire II. 189. — Diderot II. 192. — Valdastris II. 194.

Szónok és költő. Cicero I. 358. — Dionysios I. 385. — Quintilianus I. 387.

T.

Táncz. Platon I. 158., 173. — Aristoteles I. 246., 323. — Lukianos I. 396. — Beattie II. 412. — Schlegel Á. III. 411.

Tárgyilagosság. Homeros I. 17. — Schiller III. 262. — Humboldt III. 274. — Schlegel Fr. III. 412.

Természetérzék. A görögöknél. I. 16., 21. — A középkorban. II. 14. — A renaissanceban II. 55., 92. — A franciaíknál II. 107. — A XVIII. században II. 161. — A romantikusoknál III. 299. —

Shaftesbury II. 266. — Schiller III. 262., 263.

Természethez visszatérés (XVIII. század). II. 161—178. és kk. 210—224. — Lessing III. 123.

Természeti szépség. Sz. Ágoston II. 27. — Goethe III. 225. — Schiller III. 262. — Schelling III. 350. — Hegel III. 363—365. — Vischer III. 444., 445., 446. — Schopenhauer III. 425. — Zimmermann III. 456. — Greguss Ág. III. 476.

Természettanulmány a renaissance-ban. II. 80. és kk. — Ajánlása Cennininél, Albertinél, Lionardonál, Dürernél. II. 82—91. — A költőknél. II. 92. — Winckelmann III. 89.

Testi szépség. Platon I. 66., 94. — Aristoteles I. 201. — Shaftesbury II. 273. — Home II. 384.

Tisztaság. Platon I. 103.

Torzítás. Torzkép. Aristoteles I. 227. — Rosenkranz III. 439.

Tökéletes. Tökéletesség. Platon I. 104. — Sz. Tamás II. 46. — Burke II. 369. — Leibniz III. 8. — Mendelssohn III. 40., 43. — Sulzer III. 57. — Mengs III. 94. — Kant III. 151. — Herder III. 212. — Hirt III. 216. — Zschokke, Bouterwek III.

409. — Zimmermann III. 452.

— Greguss Ág. III. 470.

Tragikum. Platon I. 115., 164. ¹⁶⁵

— Aristoteles I. 264. és kk.

— Sz. Ágoston II. 33. ³²

Hutcheson II. 333. — Harris

II. 338. — Mendelssohn III.

52. — Lessing III. 104., 124.

— Schiller III. 247—249. —

Hegel III. 387. — Solger

III. 418. — Weisse III. 435.

Greguss Ág. III. 475. ^{V47}

Tragoedia I. szomorujáték.

Tudattalan az aesthetikai ítéletben és művészi létrehozásban Hartmann III. 558.

U.

Újság. Gerard II. 341. — Reid

II. 353. — Home II. 385. —

Helvetius II. 438.

Uralkodó képesség Taine III. 516.

Utánzás. Sokrates I. 49. —

Platon I. 119., 122—131.,

135., 145., 156. — Aristoteles

I. 220. és kk., 225. —

Plutarchos I. 362., 363. —

Plotinos I. 418. — Philostratos

I. 430. — Perrault II.

133. — Bodmerék II. 169.

— Shaftesbury II. 283., 284.

— Batteux II. 315. — Gerard

II. 341. — Home II.

390. — D'Alembert II. 438.

— Helvetius II. 440. — Diderot

II. 455. — Schlegel

J. Illés III. 73. — Schlegel

Gottlieb III. 74. — Moritz

III. 74. — Goethe III. 231.

— 234. — Jean Paul III.
281. — Schelling III. 342.
Schlegel Ág. III. 411.

V.

Valószínűség. II. 117. — Brei-
tinger II. 173. — (L. igazság
alatt is.)

Velünk született eszme. Des-
cartes, Locke II. 239., 240.
— Shaftesbury II. 268. és
kk. — Hutcheson II. 329.
— Diderot II. 446.

Vigjáték. Platon I. 166. —
Aristophanes I. 56. — Ari-
stoteles I. 305. és kk. —
Cicero I. 359. — Proklos I.
423. — Batteux II. 323. —
Lessing III. 127. — Schel-
ling III. 347. — Hegel III.
387.

Vigjáték (érzékeny). Voltaire
II. 188., 190., 191. — Dide-
rot II. 192.

Világpolgárság eszméje. Gö-
rögországban. I. 381.

Z.

Zene. Lasos I. 34. — Pratinas
I. 61. — Pherekrates I. 61.
— Antiphanes I. 453. —
Platon I. 158., 159., 169.,
172. — Aristoteles I. 317—
323. — Aristoxenos I. 343.

— Szt. Ágoston II. 34. —
— Crousaz II. 300. — Bat-
teux II. 320. — Harris II.
337. — Webb II. 396. —
D'Alembert II. 434. — Dide-
rot II. 457—459. — Rousseau
II. 470. — Leibniz III. 8. —
Lessing III. 131. — Kant
III. 178 — Herder III. 215.
— Schelling III. 340., 341.,
342. — Hegel III. 375., 380.
— Schopenhauer III. 429.
Levêque III. 489.

Zene (francia). Rousseau II.
231.

Zene hatása. Pythagoras I. 37.
— Aristoteles I. 246. —
Aristoxenos I. 343 — Philo-
demos I. 352. — Plutarchos
I. 366., 368. — Kant III.
180.

Zenei katharsis. Aristoteles I.
275. és kk.

Zenei művészetek. Platon. I.
157., 158.

Zene kifejező ereje. Webb II.
397. Köstlin III. 559. —
Hanslick III. 560. — Wagner
III. 560.

Zene és nyelv. Rousseau II.
471.

Zene története II. 225. és kk.
234.



MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADEMIA

KÖNYVTÁRA 735 /19 57 N. SZ.